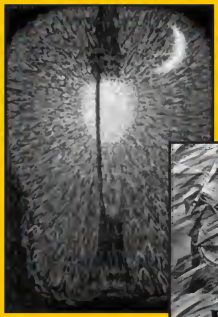
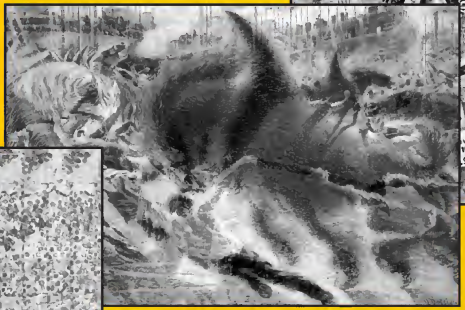


FRANCESCO TEDESCHI

IL FUTURISMO NELLE ARTI FIGURATIVE

(dalle origini divisioniste al 1916)



EBOOK

Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica

FRANCESCO TEDESCHI

IL FUTURISMO NELLE ARTI FIGURATIVE

(Dalle origini divisioniste al 1916)

Milano 1995

Copyrighted material

INDICE

INTRODUZIONE 7

PREMESSA (QUASI) METODOLOGICA 9

CAPITOLO I
ORIGINI DIVISIONISTE DEL FUTURISMO 13

1. Un pomeriggio domenicale lungo la Senna 13
2. La Triennale di Brera del 1891 16
3. Evoluzione del divisionismo negli anni Novanta 21

CAPITOLO II
IL PROTOFUTURISMO 35

1. Balla e l'ambiente romano nei primi anni del secolo 35
2. Boccioni e Severini a Roma 41
3. Boccioni fra Padova, Parigi, la Russia e i primi anni milanesi 44
4. L'avvicinamento al futurismo in Severini, Carrà e Russolo 55

CAPITOLO III
NASCITA DEL FUTURISMO E PRIMI SVILUPPI NELLE ARTI FIGURATIVE 59

1. Milano 1908 e il Manifesto di fondazione del futurismo di Marinetti 59
2. L'approccio degli artisti al futurismo e i primi manifesti della pittura futurista 66
3. Prime applicazioni pittoriche del futurismo 72
4. Le prime esposizioni dei pittori futuristi del 1912 78

CAPITOLO IV
L'ARTE FUTURISTA DAL 1912 AL 1916 91

1. Percorso di Balla fra 1912 e 1913 91

2. Boccioni fra 1912 e 1913: da Materia alla scultura 96
3. Prime affermazioni in Italia e il tuolo di "Lacerba" 101
4. Teoria ed estetica futuriste nei manifesti e negli scritti dei protagonisti 105
5. Ampliamento dell'intervento futurista ad altri settori dell'arte 118
6. Altri contributi: Nuove Tendenze, Sant'Elia e l'architettura futurista 121
7. L'interventismo, la crisi del futurismo e la Ricostruzione futurista dell'universo 127

MATERIALI 133

1. U. Boccioni, dal diario personale 1907-1908. *Primo taccuino*, 14 marzo 1907 133
2. F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, 11 febbraio 1909 ("Le Figaro", Parigi, 20 febbraio 1909) 134
3. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Manifesto dei pittori futuristi*, 11 febbraio 1910 137
4. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, 11 aprile 1910 138
5. F.T. Marinetti, *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, 11 maggio 1910 141
6. A. Soffici, *Arte libera futurista*, "La Voce", 25 giugno 1911 141
7. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, ecc. del 1912 142
8. G. Apollinaire, *La vie artistique. Les Peintres Futuristes Italiens*, "L'Intransigeant", 7 febbraio 1912 144
9. A. Soffici, *Ancora del Futurismo*, "La voce", 11 luglio 1912 145
10. U. Boccioni, *La scultura futurista*, 11 aprile 1912 147
11. L. Russolo, *L'arte dei rumori*, 11 marzo 1913 ("Lacerba", 1 luglio 1913) 150
12. G. Papini, *Contro il futurismo*, "Lacerba", 15 marzo 1913, ... 152
13. U. Boccioni, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, "Lacerba", 15 marzo 1913 154

14. U. Boccioni, *I futuristi plagiati in Francia*, "Lacerba", 1 aprile 1913 157
15. R. Longhi, *I pittori futuristi*, "La Voce", 10 aprile 1913..... 158
16. G. Severini, Introduzione alla mostra personale dell'aprile 1913 presso la galleria Marlborough di Londra..... 160
17. C. Carrà, *Da Cézanne a noi futuristi*, "Lacerba", 15 maggio 1913 162
18. C. Carrà, *La pittura dei suoni, rumori e odori*, "Lacerba", 1 settembre 1913 164
19. G. Severini, *Le analogie plastiche del dinamismo. Manifesto futurista*, settembre-ottobre 1913 (pubblicato in Archivi del Futurismo, vol. , pp. 76-80) 167
20. A. Soffici, *La pittura futurista*, "Lacerba", 15 dicembre 1913..... 170
21. C. Carrà, *Contro la critica*, "Lacerba", 15 dicembre 1913..... 172
22. A. Soffici, *Il soggetto nella pittura futurista*, "Lacerba", 1 gennaio 1914 173
23. G. Papini, *Il cerchio si chiude*, "Lacerba", 15 febbraio 1914..... 175
24. U. Boccioni, *Il cerchio non si chiude*, "Lacerba", 1° marzo 1914 176
26. Antonio Sant'Elia, *L'Architettura Futurista. Manifesto*, "Lacerba", 1 agosto 1914 177
26. G. Balla, F. Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*, 11 marzo 1915 180
27. U. Boccioni, da uno scritto a H. Walden, dalla zona di guerra, prima del 17 agosto 1916 181

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE 183

TAVOLE..... 189

Copyrighted material

INTRODUZIONE

Questo volume raccoglie gli argomenti trattati nelle lezioni del corso di Storia dell'Arte Contemporanea dell'anno accademico 1994-1995. Non pretende di essere uno studio compiuto sul futurismo, ma di fornire materiale di lavoro, anche se nell'impostazione e nella realizzazione si è cercato di dare tutte le informazioni utili agli studenti che dovranno sostenere l'esame e le indicazioni essenziali per orientarsi nella conoscenza dei diversi aspetti della questione.

La dispensa e il corso sul futurismo vogliono essere un contributo per un avvicinamento metodologico ai problemi della storia dell'arte contemporanea, facendo riferimento a una situazione dai confini che sono ancora oggetto di discussione tanto sotto il profilo storico quanto sotto quello critico.

La natura proteiforme del futurismo ha permesso agganci con le vicende dell'arte immediatamente precedente e contemporanea e riferimenti al contesto culturale e sociale del tempo. Soprattutto, si è cercato di considerare gli sviluppi storici del movimento attraverso i documenti, che sono le fonti costituite dagli scritti elaborati dai componenti del movimento - e dei quali si dà un'ampia antologia, per quanto necessariamente incompleta, nella sezione intitolata Materiali - e soprattutto le opere che ne hanno segnato l'affermazione e lo sviluppo.

Per la necessità di indagare le origini del futurismo nell'arte italiana di fine Ottocento si sono prese in considerazione, nella prima parte, l'affermazione e le caratteristiche del divisionismo italiano, nelle realizzazioni pittoriche dei suoi protagonisti principali, che hanno direttamente influenzato gli avvii della pittura futurista. Si è quindi dedicata attenzione al periodo di preparazione del nuovo movimento artistico nelle opere elaborate dai firmatari dei manifesti riguardanti la pittura futurista - Balla, Boccioni, Severini, Carrà e Russolo - negli anni della loro formazione, e quindi agli sviluppi successivi, suscitati dal *Manifesto del Futurismo* e dall'azione propagandistica di Marinetti.

Nell'esaminare il futurismo dal punto di vista della produzione nel campo delle arti figurative e delle prese di posizione teoriche dei maggiori protagonisti del movimento, si è dato maggior rilievo al pensiero e all'opera di Umberto Boccioni, che ne è stato, negli anni che vanno dal 1910 alla sua scomparsa, avvenuta nel 1916, il maggior interprete e animatore. In una posizione di minore evidenza è stato lasciato Marinetti - che del Futurismo è indubbiamente l'anima - per la necessità di circoscrivere l'analisi storica in direzione della produzione artistica. Non ci si è spinti oltre il 1916, quando pure il futurismo, con Balla e gli autori attivi nel contesto degli interventi futuristi a tutto campo, prosegue con nuove e diverse energie, proprio perché la morte di Boccioni e l'abbandono del movimento da parte di Carrà e Severini hanno effettivamente segnato uno scarto nella vicenda del futurismo.

Per quanto riguarda i riferimenti bibliografici, si è cercato, nelle numerose note, di indicare i testi di maggiore importanza e di più facile reperimento, per approfondire la conoscenza delle molteplici problematiche collegate all'attività futurista. La bibliografia si limita invece a segnalare le raccolte di fonti e una parte dei cataloghi di mostre e dei volumi di primaria importanza sui singoli protagonisti e sull'argomento in generale. L'apparato iconografico è ridotto ad alcune immagini esemplari del ricco percorso realizzato in quegli anni dai protagonisti del movimento, rimandando, per lo studio delle opere, alla visione diretta, quando possibile, delle stesse, e fornendo indicazioni per il reperimento di riproduzioni di buona parte di esse.

Ringraziamenti

Intendo ringraziare in primo luogo il professor Luciano Caramel, per la fiducia dimostrata nel propormi per sostituirlo durante il periodo di assenza del suo anno sabatico e per i preziosi consigli, e tutti i collaboratori all'insegnamento di Storia dell'Arte Contemporanea, in particolare Sara Fontana e Giorgio Zanchetti. Ringrazio inoltre Rachele Ferrario e Marina Peri per il contributo tecnico fornitomi, e gli studenti che con gli appunti delle lezioni mi hanno facilitato una parte del lavoro.

PREMESSA (QUASI) METODOLOGICA

Trattare del futurismo, oggi, porta a toccare alcune questioni di grande attualità, che riguardano le riflessioni sul concetto di avanguardia e coinvolgono problemi metodologici relativi allo studio dell'arte contemporanea.

La "contemporaneità" è, in questo senso, intesa nel suo significato cronologicamente più ampio, che si spinge fino al passaggio fra Sette e Ottocento, e alla diatriba neoclassico-romantico, in accettazione di considerazioni storicistiche e teorico-critiche, che portano a vedere in quell'ambito l'avvio di una diversa concezione dell'arte, che unisce in modo più stretto la pratica artistica e la riflessione su di essa. La connessione fra estetica e poetica diviene ancora più evidente nel riferimento ai modi di procedere delle avanguardie storiche, che hanno a lungo condizionato l'analisi dell'arte contemporanea. Il futurismo è estremamente indicativo da questo punto di vista, risultando paradigmatico della stessa idea di avanguardia, intesa come rinnovamento dei criteri linguistici per fedeltà a un assunto programmatico collocato in una dimensione progressiva.

Proprio la lettura in senso "progressivo" ha per lungo tempo viziato, divenendo un giudizio di valore, la visione storica dell'arte di questo secolo. Secondo un modo di intendere che era divenuto corrente, ciò che si inseriva in un'ipotesi di trasformazione dell'arte in relazione alla dimensione utopica e progettuale propria alle avanguardie storiche faceva parte del filone portante dell'evoluzione artistica, al quale le tendenze meno indirizzate a tale trasformazione risultavano estranee, come deviazioni di percorso, intese in senso "regressivo". A tal proposito risulta significativo l'intervento di Giulio Carlo Argan a un convegno organizzato proprio in merito a questo problema, poco tempo prima della sua scomparsa, quando, in modo estremamente sincero, in una sorta di testamento spirituale, ha detto: "Non capii, nessuno della mia generazione capì, che l'antiavanguardia era invece una nuova e diversa utopia, disgiunta

dalla speranza e quindi da ogni progetto di rivoluzione; anzi negava che la rivoluzione fosse la moderna dinamica della storia..."[1]

Su un versante in certo senso opposto si collocano invece recenti posizioni, dell'area filosofica postmoderna o di storici e critici dell'arte che hanno inteso mettere in risalto una diversa prospettiva. Tra questi, Jean Clair che in un volume di alcuni anni fa, per rivalutare quella parte dell'arte del Novecento che si è ricollegata a una tradizione di mestiere e di modelli, ha avanzato una decisa "critica della modernità". Oggetto delle sue considerazioni critiche è proprio la dinamica dell'avanguardia, che è stata eretta a criterio di giudizio, fondato sul "nuovo" come valore etico. In tal modo, osserva Clair, "la negazione della tradizione diventa ricerca del nuovo, del singolare e della sorpresa, finisce coll'ergersi, a sua volta, a tradizione"[2]. Entra in gioco, secondo Clair, una corruzione terminologica, che distingue l'idea di avanguardia da quella di moderno. La modernità, riprendendo anche una definizione di Baudelaire che è stata spesso considerata tra le più stringenti nell'orizzonte della percezione estetica della società contemporanea, "è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile"[3]. Vale a dire, essere moderni, o "assolutamente moderni" - come in quegli anni diceva Arthur Rimbaud - significa partecipare del proprio tempo, trovare in esso ispirazione, farsene interpreti. Ora, osserva sempre Clair, si verifica un'aporia nel momento in cui l'avanguardia tende a negare questa stessa concezione di modernità, proiettando in avanti i suoi modelli, con una fuga nel tempo che esaspera i confini della realtà, si rende fagocitatrice della stessa esperienza del moderno: "L'avanguardia, esasperando ed esagerando la modernità, tende a negarla: si nutre di essa, ma la divora"[4].

---

[1] G. C. Argan, *Utopia o regressione*, in *Arte: utopia o regressione?*, a cura di L. Vergine, Atti del convegno, San Marino, 7-8-9 giugno 1991, Mazzotta, Milano, 1992, p. 16.

[2] J. Clair, *Critica della modernità*, Allemandi, Torino, 1984 (ed. orig. Gallimard, Paris, 1983), p. 21.

[3] C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 1992, p. 288.

[4] J. Clair, op. cit., p. 40. E poco più avanti, "Sottomessa all'imperativo del tempo, l'avanguardia non è altro che la caricatura del moderno. Al sentimento del presente come momento singolare e concreto, essa sostituisce il sentimento di un futuro astratto e chimerico...", p. 42

Il futurismo, già nella sua definizione, tende ad attivare questo processo di accelerazione del tempo, che porta il futuro a divenire il motivo discriminante, in termini positivi, nel giudizio non solo sull'estetica e sull'arte, ma sulla società intera. Proprio il futurismo - al di là di altre implicazioni ideologiche che meno interessano una analisi storica delle sue realizzazioni nell'ambito delle arti figurative, ma che ne hanno in altro modo per lungo tempo condizionato il giudizio anche nell'ambito storico-artistico - entra nel merito del problema di un implicito distacco dal presente nel momento in cui dalle nuove soluzioni tecnologiche e creative vuole imporre una visione rinnovata della realtà, anticipando conseguenze che in parte non sono immediatamente realizzabili. Così facendo, il futurismo propone una nuova evasione nel tempo, segno di un diverso impeto romantico, mosso da una sorta di ansia o di "melancolia". In questo senso interpreta una definizione di moderno come "morale del cambiamento" Pierangelo Schiera, nell'introdurre un altro recente convegno sulla questione; moderno che si potrebbe intendere come "... un imperativo del mutamento imposto dal bisogno di sfuggire all'alienazione mediante una continua fuga in avanti: una sorta di melancolia alla rovescia, capace di sostituire l'azione, a tutti i costi, all'inazione; fondatrice di un'estetica della negatività che trova il suo centro nel trionfo - artificiale - dell'effimero e del perituro, in un costante - e anch'esso consapevolmente artificiale, e così stupendamente melancolico - taglio con la natura..."[5]

Nelle sue posizioni teoriche, così intrinsecamente caratteristiche del modo di agire dei suoi protagonisti, il futurismo si riconosce come un'anticipazione della molteplice valenza delle considerazioni sul moderno, per la sua capacità di affermarsi come "profezia di una società estetica"[6] e di porre in discussione la modernità come valore.

Dal punto di vista della riflessione storico-critica l'importanza del futurismo si pone allora come possibilità di considerare ancora e necessariamente il valore problematico delle sue proposte; ci soccorre, a questo proposito, ancora Argan, che in quella stessa

---

[5] P. Schiera, *Introduzione*, in *Forme e pensiero del moderno*, a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 25.

[6] Cfr. F. Menna, *Profezia di una società estetica*, Lerici, Roma, 1968 (nuova ed. Officina edizioni, Roma, 1983). Cfr. anche gli altri studi di Menna, per una visione positiva della funzione dell'avanguardia, anche di fronte all'orizzonte di pensiero postmoderno, ad esempio F. Menna, *Il progetto moderno dell'arte*, Politi, Milano, 1988.

occasione già indicata, ebbe a dire: "... Il compito del critico, in quanto professa questo antidogmatismo di principio e lo vuole applicato a tutto, è precisamente di verificare quanto di critico ci sia in ogni opera d'arte, e cioè la sua problematicità [...] Il compito del critico in questo momento mi pare che sia, e non possa essere altro, che quello di mantenere vivo il senso della problematicità dei fatti artistici..."[7]

Al di là delle considerazioni critiche che le osservazioni esposte sollecitano, e che porterebbero a valutare i diversi approcci possibili alla lettura delle opere d'arte - da quelli esclusivamente formalisti a letture in chiave sociologica, psicologica, iconologica, che ripropongono la questione dell'autonomia e dell'eteronomia dell'arte[8] - importa collocarsi in una dimensione principalmente storica, per cui del futurismo, come di qualsiasi fenomeno dell'arte contemporanea, ci interessa in primo luogo considerare opere e documenti che ne costituiscono i fatti e le manifestazioni concrete, fonti da valutare con gli strumenti storici e filologici propri della disciplina. L'analisi delle opere di arte figurativa muove quindi dallo studio delle loro origini e dai loro significati formali, per giungere a una comprensione che tiene necessariamente conto degli sviluppi precedenti e contemporanei dell'arte e dei rapporti con la teorizzazione e con i riflessi sociali, ma che ha in quelle l'oggetto peculiare della nostra attenzione.

---

[7] G. C. Argan, in op. cit., pp. 55-56.

[8] Cfr. ad esempio L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Sansoni, Firenze, 1992 (ed. orig. 1936; per quest'ordine di problemi occorre riferirsi però agli sviluppi della storia della critica d'arte, per cui si rimanda almeno a L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino, 1964, G. Dorfles, *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino, 1976, e O. Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano, 1985, approcci diversi al problema della critica d'arte contemporanea.

CAPITOLO I
ORIGINI DIVISIONISTE DEL FUTURISMO

1. *Un pomeriggio domenicale lungo la Senna*

Un'opera che segna l'acquisizione, folgorante e improvvisa, di una nuova coscienza nell'arte della fine dell'Ottocento, è *Un dimanche à la Grande Jatte*, dipinto da Georges Seurat fra il 1884 e il 1886 e presentato nel maggio 1886 all'ultima mostra degli impressionisti. Il dipinto segna il superamento dell'impressionismo partendo da premesse che sono in parte le stesse dell'impressionismo, ma con alcune sostanziali novità, che ne fanno un'opera volta a una nuova concezione, moderna e analitica, del dipingere[1]. Dove la più tipica pittura impressionista intende cogliere l'apparenza della realtà percepita nel suo istantaneo divenire, la tela di Seurat risulta essere una meditata composizione che arresta il fluire temporale; dove l'impressionismo vuole dare la vibrazione della luce e dei riflessi luministici, *Un dimanche à la Grande Jatte* impone una visione sistematica del rapporto tra forme e colori, su basi scientifiche.

Il soggetto è simile a quello di tanti dipinti degli impressionisti: un luogo anonimo lungo le rive della Senna, affollato da persone a passeggio, in un assolato pomeriggio domenicale; la rappresentazione vuole essere visione collettiva di una società e questo giustifica il carattere di costruzione che l'opera viene ad assumere; ma soprattutto l'opera costituisce la prima presentazione di una nuova tecnica pittorica, quella della scomposizione del colore a puntini, che Seurat ottiene basandosi sugli scritti estetico-scientifici di Charles Blanc (*Grammaire des arts du dessin*, 1867), di Michel-Eugène Chevreul (*De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839) e di Ogden Rood (*Modern Chromatics. Student Textbook of Color*), e che verrà definita

[1]Cfr. F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1984 (ed. orig. 1975), pp. 10-16.

"pointillisme". Con alcune variazioni, il nuovo modo di dipingere si diffonde fra gli artisti italiani all'inizio del decennio successivo, dando vita al divisionismo.

Una compiuta analisi di *Un dimanche à la Grande Jatte* è nel catalogo della retrospettiva di Seurat svoltasi al Grand Palais di Parigi nel 1991[2]. La tela, di dimensioni notevoli - circa due per tre metri - che già contraddicono le abitudini impressioniste, ha comportato una lunga lavorazione, che comprende numerosi studi; sono stati collegati al dipinto finale ventisette dipinti su tavola, tre tele e ventisette disegni eseguiti da Seurat dalla primavera del 1884, quando ha avuto l'idea dell'opera, al 1886, quando ha ritoccato la versione conclusiva secondo la particolare tecnica elaborata. Le interpretazioni recenti hanno dimostrato che non si tratta soltanto di uno studio freddo e scientifico sulla forma e sul colore, in quanto numerose sono le incongruenze volute o accettate dall'autore, come le sproporzioni fra le imbarcazioni e alcuni dei personaggi; il processo di elaborazione è stato piuttosto empirico, in quanto Seurat sembra aver attuato un duplice sguardo, ravvicinato e più lontano, eseguendo diversi studi, relativi a ciascun gruppo e anche al luogo, che in un olio su tela in collezione americana appare inquadrato dallo stesso punto di vista del dipinto e completamente deserto, divenendo una scena neutrale[3]. La stessa tecnica puntinista non è applicata in modo distaccato e oggettivo, in quanto le pennellate sono di diverse dimensioni e caratteristiche, se osservate da vicino.

Tra le interpretazioni del significato "metafisico" del dipinto c'è chi ha inteso vedervi l'insorgere delle problematiche dell'incomunicabilità e della solitudine nella società contemporanea, per il carattere di isolamento che assumerebbero i singoli personaggi, tutti con lo sguardo rivolto avanti a sé, senza quasi possibilità di dialogo[4]; l'opera di Seurat sarebbe così una rappresentazione congelata e pessimistica degli esiti della vita moderna. Valutandone gli intenti formali, però,

---

[2] Cfr. *Seurat*, catalogo della mostra, a cura di Robert L. Herbert, Galeries nationale su Grand Palais, 9 aprile - 12 agosto 1991, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991, pp. 204-217 e schede nn. 117-146.

[3] Cfr. Seurat, cit., n. 137, pp. 240-242.

[4] Lettura sostenuta, tra gli altri, da E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Berlin, 1954, 3 voll., II, pp. 393-394, (ed. ital. *Il principio speranza*) che ne parla come di "utopia negativa", concetto ripreso da L. Nochlin, *Seurat's Grande Jatte: An Antiutopian Allegory*, "Museum Studies", Chicago, a. 14, n. 2, 1989, pp. 133-153; cfr. R. L. Herbert, *Un dimanche à la Grande jatte 1884*, in *Seurat*, cit., p. 215 e p. 217n.

troviamo che Seurat ha voluto attingere un modello di classicità fondata sull'ordine e sull'armonia delle parti, fino a realizzare un accordo dei contrari, con un fondo di ottimismo che è nelle stesse dichiarazioni dell'artista[5]: "L'arte è Armonia. Armonia significa analogia dei contrari, analogia degli elementi similari di tono, di colore, di linea, considerati in rapporto alla loro dominante e sotto l'influenza della luce, in combinazioni che esprimono gioia, serenità o dolore..."[6]

Per quanto tale aspirazione alla classicità permanga al fondo della pittura di Seurat, diversamente che negli impressionisti, con una maggiore coscienza dell'autonomo valore formale del dipinto, l'idea di modernità si esprime nelle sue opere in modo corrispondente all'evoluzione delle arti figurative, come dimostra anche una delle sue ultime opere, *La Tour Eiffel*, tra le rarissime vedute urbane della sua produzione[7].

Negli anni immediatamente successivi all'esposizione di *Un dimanche à la Grande Jatte* di Seurat, altri artisti seguono il suo esempio, adottando analgohi criteri nella realizzazione del tessuto cromatico dei loro dipinti, a cominciare da Paul Signac, che sarà anche il teorico della nuova tecnica, nel volume *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionisme*, del 1898, a Henri Cross, Maximilien Luce, Camille Pissarro, che si converte alla nuova tecnica, fino a Vincent Van Gogh, che nel 1887 a Parigi schiarisce al sua tavolozza secondo accenti neoimpressionisti.

Da radici diverse nasce invece il divisionismo italiano, che rivela una parentela teorica, negli studi sull'ottica elaborati anche in area italiana, e affinità nei contenuti espressivi, seppure con maggiori intenti simbolici e realistici, rispetto al neoimpressionismo, ma ne è indipendente, per quanto riguarda le vicende storiche della sua definizione.

---

[5] Cfr. idem, p. 216.

[6] G. Seurat, in J. Rewald, *Il postimpressionismo*, Sansoni, Firenze, 1970, p. 133; cfr. anche *Seurat*, cit., pp. 430-431.

[7] Cfr. *Seurat*, cit., n. 208, pp. 372-373; opera riportata anche in *Futurismo & Futurismi*, catalogo della mostra, a cura di P. Hulten, Venezia, Palazzo Grassi, giugno-ottobre 1986, Bompiani, Milano, 1986, p. 63.

2. *La Triennale di Brera del 1891*

Il divisionismo in Italia ha la sua prima affermazione alla I Triennale di Brera del 1891, dove alcuni dei dipinti esposti mostrano caratteri parzialmente o compiutamente tali nella resa cromatica; si tratta di *Maternità*, di Previati, *Le due madri*, di Segantini, *Alba*, di Morbelli, *L'oratore dello sciopero*, di Longoni, *Piazza Caricamento*, di Nomellini. L'assonanza con il *pointillisme* francese è solo esteriore, non nasce da una diretta conoscenza delle opere di Seurat, Signac e degli altri autori della tendenza francese; si è trattato e si tratterà di un'evoluzione indipendente da quella della pittura d'oltralpe nella scomposizione dei colori con riferimento alle leggi dell'ottica, avvicinate più che applicate in senso scientifico, e con implicazioni contenutistiche, attive nell'arte italiana di quegli anni[8]. Già in quest'occasione, considerando le opere che presentano caratteristiche divisioniste, si può notare che si esprimono in modo tale sia motivi realisti, secondo i principi sociali che stanno diffondendosi nel mondo culturale, sia contenuti di marca simbolista.

L'opera che suscita le maggiori reazioni, tra quelle esposte, è la *Maternità* di Previati, per i suoi caratteri innovativi in senso formale e nell'adesione al simbolismo. Già nel "Manifesto del Simbolismo" di Moréas, del 1886 - per quanto rivolto all'espressione letteraria - sono contenute espressioni che esaltano il carattere di non-definizione del simbolismo - "... il carattere essenziale dell'arte simbolista consiste nell'evitare di cogliere l'Idea in sé..."[9] - che si ritrovano nell'opera di Previati, in consonanza con l'idea di unione tra le arti, per cui essa viene vista come un tentativo di fusione con la musica. Il dipinto, eseguito fra 1890 e 1891, non tratta la maternità come un tema religioso, ma lo trasforma in un'immagine universale, ancestrale, simbo-

---

[8] Per una lettura della particolarità del divisionismo italiano rispetto al neoimpressionismo francese, cfr. A.-P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développments 1880-1895*, Ed. Klincksieck, Paris, 1972. Cfr. anche A.-P. Quinsac, *Il Divisionismo italiano: trent'anni di vita culturale tra radici nazionali e fermenti ideologici europei*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile - 15 luglio 1990, Electa, Milano, 1990, pp. 18-26. Cfr. Anche F. Bellonzi, *Il Divisionismo*, introduzione a F. Bellonzi, T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, Officina ed., Roma, 1968, (d'ora in poi indicato con la sigla AD), ora in *Divisionismo italiano*, cit., 1990, pp. 425-438.

[9] J. Moréas, *Le Symbolisme*, "Figaro Littéraire", 18 settembre 1886, cit. in J. Rewald, op. cit., p. 141.

lizzazione del mito della madre come origine, come principio vitale e di luce, nelle idee di Previati: "... Ti sei tu ben formato l'idea di ottenere da una tela una voce che annienti il vostro temperamento, i vostri gusti la vostra educazione e vi faccia prorompere dall'animo il grido che l'universo, la terra, la vita è nulla [...] non vi è che la maternità?!!! Anche sulla tela non vi devono essere né colori né forme - né cielo né prati - né figure d'uomini né di femmine ma un fiat che dice adorate la madre..."[10]. La madre col figlio al seno è collocata ai piedi di un albero che richiama quello della conoscenza del Paradiso terrestre e assume valenza simbolica; è contornata da un gruppo di figure angeliche, le ali delle quali si fondono con i fili d'erba, dando una continuità di linea ondulata e luminosa; il divisionismo non è ottenuto con pennellate a puntini, ma con filamenti continui, che intendono dare effetto luminoso. La luce proviene da dietro l'albero e si diffonde al centro come fenomeno prodigioso, più che naturale.

Proprio questi caratteri indefiniti e quel senso di musicalità inteso in senso eccessivamente intellettuale vengono valutati negativamente dalla critica dell'esposizione, con l'eccezione di Vittore Grubicy, che da qualche anno era divenuto il teorico e il sostenitore degli artisti dell'avanguardia artistica lombarda, attraverso l'attività di mercante d'arte avviata con il fratello Alberto e con i suoi interventi polemici, oltre che per gli stretti legami con Segantini, Previati e altri artisti. A più riprese, nei suoi scritti critici sulla Triennale del 1891, Grubicy ritorna sull'argomento, in difesa di Previati, e in uno di questi, trattando delle possibilità di esprimere attraverso la pittura contenuti interiori, sostiene la validità della visione realizzata da Previati: "E' convenuto che colla pittura si possono esprimere: delle idee che germogliano nel cervello; dei sentimenti che scaturiscono dall'animo, o delle emozioni che per gli occhi si ricevono dal mondo esteriore [...] Ma se il mio cervello è tormentato da un'idea astratta, mistica, indefinita nelle sue parti, la cui bellezza estetica - per me - risiede appunto in questa sua indeterminazione simbolica: se nel mio cervello questa idea, col cercare di incorporarsi e di manifestarsi, respinge con insistenza ogni immagine positiva che richiami alla realtà, e non trova la sua espressione se non mantenendosi in una specie di visione complessiva fluttuante, sintetica, di forme e di colori, che la-

---

[10] G. Previati, lettera al fratello del 9 aprile 1891, cit. in G. Piantoni, scheda dell'opera, in *Divisionismo italiano*, cit., 1990, n. 74, p. 242. Cfr. anche AD, vol. I, pp. 256-257.

scino appena intravedere il simbolismo o ideismo musicale o quasi sopraterreno del mio pensiero; perché non mi sarà permesso di tentare la ricerca d'un linguaggio, d'un suono, d'una formula più tassativamente appropriata, invece di valermi delle solite parole, dei soliti strumenti, delle solite formule, che servirebbero bensì ad esprimermi secondo le consuetudini, ma non mi soddisfano, perché parmi che qualsiasi richiamo alla realtà debba contrastare e distruggere la natura dell'immagine complessiva che io accarezzo nella mente?"[11]

Con tali affermazioni Grubicy accetta quel senso "ideista" e musicale proposto dalla pittura di Previati, anche in opposizione all'adesione al vero naturale di Segantini, con il quale si verifica a tal proposito una scissione. Grubicy prende parte per Previati e attraverso la sua opera sostiene la validità della linea simbolista o ideista, aggiornata sugli scritti di Felix Fénéon, che può leggere sulla rivista belga "L'Art Moderne"[12].

Il tema del dipinto di Segantini, *Le due madri*, è apparentemente molto vicino, ma l'artista trentino tratta la maternità come soggetto pastorale, nato dall'osservazione della vita contadina, come è costante in quasi tutta la sua produzione. Più che il vaore simbolico, astratto, a Segantini interessa cogliere l'effetto luminoso, come l'artista stesso indica nel racconto dell'evoluzione dell'opera, dove riconosce che proprio la posizione della lanterna e le ombre provocate dalla carta "impastata su un vetro rotto" della stessa lampada hanno provocato in lui l'emozione di una luminosità particolare[13]. In effetti il punto focale della composizione è costituito dalla luce della lanterna al centro della stalla, fra la mucca in penombra e la madre che culla il figlio, e lo stesso motivo della divisione del colore è generato dall'emanazione luminosa per onde concentriche.

Segantini era giunto al divisionismo per il tramite delle idee di Grubicy, che l'aveva spinto a rielaborare un suo dipinto di qualche anno prima, *Ave Maria a trasbordo*, secondo i nuovi principi, che accentuavano il controluce e il valore allegorico della composizione.

---

[11] V. Grubicy, *La Maternità di Gaetano Previati*, "Cronaca d'Arte", a. I, n. 22, 17 maggio 1891, pp. 181-182; in AD, vol. I, pp. 90-92, v. p. 91.

[12] Cfr. anche V. Grubicy, *Prima esposizione di Belle Arti a Brera*, "Pensiero Italiano", n. 9, settembre 1891, poi in *Tendenze evolutive delle arti plastiche alla prima Esposizione Triennale di Brera*, Tip. Insubria, Milano, 1891; sulla questione cfr. A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 85 sgg.

[13] Cfr. scheda dell'opera - di Annie-Paule Quinsac - in *Divisionismo italiano*, cit., 1990, n. 8, pp. 68-69

Anche per aggiornarsi sulle nuove proposte internazionali, Segantini aggiunge significati simbolici ai suoi dipinti, fondati sempre sull'osservazione della natura, e elabora alcuni testi teorici per sostenere le sue posizioni. Nello stesso 1891 scrive *Così penso e sento la pittura*, dove esprime l'esigenza di una fusione fra l'origine naturalistica della sua pittura e contenuti ideali - "un ideale fuori del naturale non può avere vita duratura, ma un vero senza ideale è una realtà senza vita" -, ma tali osservazioni risultano sovrapposte a un modo di dipingere che trova nella natura il suo preferenziale termine di confronto; questa almeno è l'opinione di Grubicy, che vede nei tentativi di Segantini il pericolo di snaturare la sua originale ispirazione e per questo si distacca dalle sue opinioni[14].

Degli altri dipinti di impronta divisionista esposti alla Triennale del 1891 quello di Morbelli, *Alba*, ha caratteri più sistematici, soprattutto nella parte superiore dell'opera, con probabile applicazione del disco cromatico per studiare la scissione fra le diverse tonalità. A dimostrazione della diversa origine teorica delle idee di Grubicy, nell'intervento del critico troviamo un giudizio negativo proprio per l'eccesso di mestiere che sarebbe rappresentato da tale uso del divisionismo, a scapito dei contenuti ideali da lui sostenuti[15]. E questo è tanto più significativo, se pensiamo che Morbelli è l'artista che ha adottato in senso maggiormente analitico i modi divisionisti, partendo da conoscenze di chimica e di ottica, oltre che attraverso l'uso della fotografia e in relazione alla rappresentazione di tematiche sociali, coniugando esigenze di verità visiva e di contemporaneità.

A motivi sociali sono improntate anche le altre due tele di impostazione parzialmente divisionista presentate in questa occasione,

---

[14] Cfr. P.L. De Vecchi, *Testimonianze e riflessioni teoriche negli scritti dei primi divisionisti*, in *Mostra del Divisionismo Italiano*, Milano, Palazzo della Permanente 1970, pp. 36-38; cfr. anche A.M. Damigella, cit., pp. 96-97.

[15] "Chiunque vede che in quel cielo della sua Alba v'è un tour de force che, analizzato, appare un lavoro opprimente di pazienza, di volontà e anche di sapere, ma resta fuori dal campo dell'arte. Ognuno vede che quella è la soluzione voluta ad ogni costo, d'un problema dimostrativo: si trattava, cioè, di provare se, ricorrendo alla divisione prismatica dei colori, fosse possibile ottenere per risultato una tinta unita, liscia, senza nulla lasciar scorgere del lavorio della divisione. Scientificamente, Morbelli ha risolto il problema: ma nel paziente lavoro dimostrativo della legge fisica, si è ... tarpate le ali dell'artista...", V. Grubicy, *La Triennale di Brera. Dopo Previati, Morbelli*, "Cronaca d'Arte", a. I, 1891, p. 189.

vale a dire *L'oratore dello sciopero* di Longoni e *Piazza Caricamento* di Nomellini.

Longoni, amico di Segantini fin dall'epoca degli studi presso l'Accademia, lo segue in Brianza fino al 1884, sottoscrivendo anch'egli un contratto con Vittore Grubicy, rotto quando Longoni non accetta più che suoi dipinti vengano mostrati con la firma di Segantini, apposta arbitrariamente dal mercante secondo una clausola del contratto, che lascia tale libertà a Grubicy[16]. Rientrato in seguito a Milano, Longoni si dedica all'osservazione di personaggi popolari, rappresentanti del nuovo proletariato urbano, nel quale egli stesso si riconosce, perché si era in precedenza trovato nelle medesime condizioni, per potersi sostenere durante gli studi. Anche la conoscenza con Gustavo Macchi, giornalista e critico, difensore del divisionismo, di idee socialiste, contribuisce a rivolgere l'artista verso queste tematiche, che proprio ne *L'oratore dello sciopero* trovano evidente manifestazione, con un'aria di novità proposta dal taglio fotografico dell'immagine, nella quale il protagonista, un lavoratore edile, incita i compagni alla rivolta, stando in piedi precariamente su una balaustra in piazza della Scala[17]; la folla nella piazza e l'ambiente urbano ritratto anticipano analoghe soluzioni d'ambito futurista, particolarmente delle opere di Carrà fra 1909 e 1911.

A un certo umanitarismo sociale, che similmente rimanda a Millet e a Meunier, si ricollega in questo momento l'opera di Nomellini, interessato a rappresentare queste tematiche in chiave realista, anche a seguito di un probabile viaggio a Parigi[18]. Nei soggetti trattati, e nell'adozione di una nuova tecnica pittorica, Nomellini è tramite per Pellizza da Volpedo, di cui è divenuto amico durante la comune frequentazione dell'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1888. *Piazza Caricamento* presenta un impianto che può essere considerato addirittura anticipatore del *Quarto Stato* di Pellizza, con i due "camalli" che avanzano verso l'osservatore, senza essere però posti a guida di una massa di lavoratori. L'ambiente del porto di Genova è tracciato dal

---

[16] Cfr. L. Caramel, *Longoni Asnago Vago tre pittori di Barlassina*, Mazzotta, Milano, 1987, pp. 16-20; e A.-P. Quinsac, *Segantini, Fornara, Longoni: iter umano ed esperienza pittorica*, in *Divisionismo Italiano*, cit., 1990, pp. 52-53, 57, e scheda biografica di Longoni, p. 450.

[17] Cfr. L. Caramel, cit., 1987, p. 27; cfr. anche *Mostra di Emilio Longoni*, catalogo della mostra, a cura di M. Dalai Emiliani e G. Ginex, Milano, Palazzo della Permanente, 24 febbraio - 4 aprile 1982.

[18] Cfr. G. Bruno, *Plinio Nomellini*, in *Divisionismo italiano*, cit., 1990, pp. 202-211.

confronto fra i due personaggi in primo piano e le figure che si agitano sullo sfondo, in un tono cromatico unitario, grigiastro.

I dipinti di Longoni e di Nomellini con caratteri differenti trattano del modo di adeguare il linguaggio pittorico ai soggetti trattati, moderni e socialmente impegnati; i nuovi soggetti sono eroi del lavoro, figure anonime che dimostrano l'adesione ai principi del socialismo in arte, e la tecnica divisionista pare la più adatta, per i suoi caratteri scientifici, a interpretare tale temperie. Il modo in cui Longoni e Nomellini, però, si accostano al divisionismo non è ancora compiutamente definito, e nei loro dipinti si individua piuttosto una vibrazione del colore derivata da pennellate frante e liberamente scandite, che suggeriscono un certo movimento e danno un senso di istantaneità alle scene rappresentate.

Tra le opere esposte alla Triennale del 1891, pertanto, si può individuare l'apparire del divisionismo nell'arte italiana, ma più ancora si può cogliere la contemporaneità di diffusione di principi simbolisti e realisti, che si avvalgono, anche se ancora parzialmente, della nuova tecnica.

3. Evoluzione del divisionismo negli anni Novanta

Da quanto detto, appare che un ruolo determinante nella definizione del divisionismo italiano spetta a Vittore Grubicy, che con il fratello Alberto aveva fondato a Milano negli anni Settanta una galleria d'arte, tra le prime in Italia. Grazie ai suoi viaggi all'estero e ai suoi contatti internazionali, egli riesce a conoscere alcune delle maggiori novità del panorama artistico e culturale, avvicinandosi alle teorie del simbolismo e del divisionismo, riprendendo le idee teoriche dagli scritti relativi all'ottica e allo studio della scomposizione dei colori, oltre che da interventi critici come quelli di Fénéon, conosciuti, come detto, attraverso la rivista belga "L'Art Moderne". Per il suo tramite queste idee trovano una maggiore diffusione fra gli artisti dell'ambiente lombardo, che segue da vicino, e nei quali vede i diretti continuatori della scuola pittorica della scapigliatura, oggetto di interesse della sua iniziale attività di mercante d'arte. Proprio la pittura di Cremona e Ranzoni, e quella di altri autori dell'area milanese come Filippo Carcano, può essere considerata l'antecedente diretto delle ricerche sulla luce e sulla divisione del colore applicata da Previati e Segantini.

Vittore Grubicy nel 1889 abbandona l'attività commerciale, che viene proseguita dal fratello, per dedicarsi maggiormente a quella di critico d'arte e di pittore - aveva cominciato a dipingere, soprattutto paesaggi, secondo modi predivisionisti, a metà degli anni Ottanta. La sua attività critica è molto vivace e costituisce una prima elaborazione complessiva delle problematiche del divisionismo; si nota nei suoi interventi, però, l'incertezza di chi cerca di definire un sistema di pensiero partendo da una questione tecnica, in una incerta posizione fra estetica e poetica. Il suo intervento è in ogni caso ascoltato e autorevole, come dimostra già la rielaborazione effettuata da Segantini nel 1886 di *Ave Maria a trasbordo*, dove i filamenti di colore accompagnano la sagoma della barca, assumendo un valore simbolico, più che ottico.

I dipinti di Grubicy, del resto, mostrano accenti lirici e romantici in una visione del paesaggio, soprattutto lacustre, subordinata all'effetto luminoso di particolari momenti del giorno e delle stagioni, come è nei pannelli del *Poema panteista* della Galleria Civica d'Arte Moderna di Milano[19], dove la sensazione del paesaggio è rivolta anche a suggestioni musicali e letterarie, proseguendo l'ideale di unione delle arti della tradizione scapigliata.

La personalità maggiore, anche a livello internazionale, del divisionismo italiano, è però Giovanni Segantini, la cui biografia può essere letta come un progressivo ritorno alla natura, a una vita pastorale nella quale incontrare una visione comunque complessa e panica dell'esistenza. Dopo gli anni dell'Accademia e il matrimonio con Bice Bugatti, Segantini si trasferisce nel 1880 in Brianza, a Pusiano; di qui a Savognino, nei Grigioni, nel 1886, e dal 1894 sul Maloia, dove soggetto della sua pittura torna a essere soprattutto la montagna, pur con inclinazioni simboliste. Il suo divisionismo, avviato come detto anche sulla spinta di Grubicy, raggiunge effetti solari intensi e particolari nei dipinti di tema contadino, che ricordano il realismo di Millet, anche se alla fine degli anni Ottanta, in opere come *La raccolta del fieno* (ripresa e completata a distanza di dieci anni), preannuncia la comprensione di motivi simbolici di carattere visionario nello stesso contesto naturale. In questa direzione si possono leggere taluni controluce e la scelta di particolari momenti della giornata, le stesse azioni compiute da uomini e animali ritratti, oltre che le sagome degli

[19] Cfr. *Divisionismo italiano*, cit., 1990, n. 3, pp. 38-47.

alberi, spesso contorti e sviluppati secondo un linearismo apparentato al crescente gusto liberty. Tra le opere dei finali anni Ottanta può essere indicato come anticipazione di interessi futuristi il *Cavallo al galoppo*, dove l'animale riveste già il significato metaforico di immagine dell'energia[20]. L'evoluzione in senso simbolista, preannunciata con *Le due madri* e in altri dipinti fra il 1889 e i primi anni Novanta, e nella questione teorica che lo divide da Grubicy, trova più chiari sviluppi a metà degli anni Novanta, quando Segantini abbandona la rappresentazione diretta del dato naturale per creare dei paesaggi che sono solo pretesto per configurazioni più complesse dal punto di vista dei contenuti letterari, ripresi da testi poetico-letterari e da ideazioni allegoriche. Esempio più evidente in questo senso sono i diversi dipinti tratti dal poema indiano *Pangiavahli*, tradotto dall'amico Luigi Illica, dal quale isola l'episodio delle cosiddette "cattive madri", donne che hanno rifiutato la maternità e pertanto sono costrette a vagare per l'eternità in uno stato di incosciente abbandono privo di peso, descritto dal pittore, sulla scorta delle parole di Illica, come un sospeso fluttuare fra bianchi e freddi ghiacciai[21]. Nel tema probabilmente Segantini coglie anche il motivo di un affetto materno a lui mancato[22], oltre ad applicare la sua idea di una pittura

---

[20] Cfr. L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento*, Electa, Milano, 1975, vol. III, N-Z, n. 2309, p. 673 (ill. n. 2315)

[21] Del soggetto Segantini ha realizzato più versioni, nelle quali riprende puntualmente il volo passivo di queste figure femminili, sospese a mezz'aria, e la ripresa di vita suscitata dal bambino che succhia il seno:

"Così la Mala Madre in vallea livida - per ghiacci eterni -
dove non ramo inverda o fiore sboccia - gira sospinta.
Non ebbe un riso, un sol bacio il tuo figlio, - o invano madre?
Non diè germogli dei tuoi baci l'anima, - o invano madre?
Così te la tormenta del silenzio - mena e sospinge
gelida larva con ne li occhi lacrime - fatte di ghiaccio!
Vedetela! Affannosamente vagola - come una foglia!...
E intorno al suo dolor tutto è silenzio; - taccion le cose..."

Ripreso da *Mostra del Divisionismo*, cit., 1970, scheda n. 11a, p. 76.

Il dipinto segna un ulteriore distacco da Grubicy, che quando lo vide, apprezzò il paesaggio, ma si mostrò disturbato dalle figure femminili sospese nell'aria, dimostrando ancora la sua incomprensione del lato simbolista di Segantini, da lui considerato essenzialmente un "paesaggista", cfr. A. M. Damigella, pp. 118-120.

[22] Cfr. K. Abraham, *G. Segantini: un saggio psicanalitico* (1911), in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1975, vol. II, pp. 629-683, che considera in termini freudiani questa carenza affettiva e il tentativo dell'artista di sublimarla con l'arte.

che dal reale naturale si muove in direzione interiore: "Giacché il sentimento non risiede nella natura ma nell'animo nostro, in date condizioni, come mai noi potremmo in una splendida giornata di sole trovare del sentimento nella natura? Allora è vivo soltanto il senso della realtà, il senso vivo della forma e dei colori! Al contrario la forma umana in qualunque oggetto vivente, e qualunque sia l'ambiente, è sempre suscettibile di tradurre, di esprimere, colla massima intensità, il sentimento voluto dall'artista..."[23]. Nei dipinti sul tema del *Pangiavahli* e in altre opere di tono simbolista della metà degli anni Novanta, Segantini si dimostra influenzato dall'atmosfera decadente, che ha in Schopenauer e Nietzsche i maggiori riferimenti filosofici, e che trova sintonie con l'ambiente delle secessioni. Non a caso un numero speciale della rivista berlinese "Pan" viene dedicato a Segantini, così come una versione delle *Cattive madri* è acquistata dalla Secessione di Vienna, prima ancora che la sua opera ottenga un notevole successo all'esposizione di Vienna del 1898, e che il suo articolo *Che cos'è l'arte* venga pubblicato su "Ver Sacrum" nel 1899[24]. Inoltre dalla lettura di Nietzsche nasce un'interpretazione del ruolo profetico dell'artista, espresso nel disegno, non utilizzato, per la copertina dell'edizione italiana di *Così parlo Zarathustra*[25], prima che nei toni dell'articolo del 1899. Dal divisionismo, che permane come modo espressivo, anche se elaborato in senso secessionista per l'insistenza sul significato espressivo della linea, Segantini sposta quindi il suo interesse verso una pittura simbolista, che esprime idee per immagini, trasformando la visione del paesaggio in luogo idealizzato, teso a rappresentare uno stato d'animo o una concezione più generale, come anche in altri dipinti, quale *L'amore alle fonti della vita*, dove un angelo stende la sua ala a nascondere la fonte alla quale si avvicina una coppia di amanti, in una condizione da paradiso terrestre, naturale e estremamente costruita al tempo stesso[26]; o nell'*Angelo della*

---

[23] G. Segantini, *Sentimento e Natura*, "La Battaglia per l'Arte", 26 gennaio 1893, in AD, vol. I, pp. 342-344.

[24] Cfr. G. Segantini, *Che cos'è l'arte*. Dicembre 1898, "Ver Sacrum", Vienna, 1899, n. 5, ora in AD, vol. I, pp. 379-381. L'intervento muove dalle riflessioni suscitate dal volume di Lev Tolstoj, *Qu'est-ce-que l'art?*, pubblicato in francese a Parigi nel 1898.

[25] Cfr. A.M. Damigella, cit., pp. 123-124 e ill. n. 42.

[26] Opera conservata presso la Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano - cfr. L. Caramel, C. Pirovano, cit., n. 2312, p. 673, ill. n. 2321 - e così descritta da Segantini in una lettera a Domenico Tumiati dell'11-10-1896: "... Esso rappresenta l'amore giovanile e spensierato della femmina, e l'amore pensoso del maschio, allacciati

vita, altra scena di maternità, collocata su un albero dai chiari risvolti simbolici e di improbabile definizione naturalistica, o nel *Trittico della natura*, concepito negli ultimi mesi della sua vita per essere presentato all'Esposizione universale di Parigi del 1900 in un progetto di esaltazione dei paesaggi dell'Engadina che univa la pittura a un intervento nelle arti applicate, secondo i più aggiornati impulsi derivati dall'ambiente della Secessione[27].

Tra i divisionisti, l'autore che otterrà maggiore attenzione da parte di Boccioni è Previati, che si rende assertore dei principi del divisionismo con i suoi scritti teorici pubblicati ormai nel Novecento. Nonostante questo, però, la sua arte ha radici pienamente ottocentesche, costituendo un tramite fra la scapigliatura e il simbolismo[28]. Nato a Ferrara nel 1852, ha frequentato l'Accademia di Brera fra 1877 e 1880, e la sua pittura risulta influenzata da un tono romantico e letterario, che si rende evidente nelle illustrazioni per i racconti di Edgar Allan Poe, eseguite sul finire degli anni Ottanta. Il rapporto con Conconi, l'apertura verso la nuova situazione dell'arte lombarda, con l'appoggio di Grubicy, e l'interesse per la cultura artistica e letteraria inglese, contribuiscono a spingerlo verso l'assimilazione di un linguaggio che matura un divisionismo connesso a significati emotivi, psicologici e simbolici. Lontano dalla rappresentazione della realtà, nella sua opera si spinge presto verso quella pittura che Grubicy definisce "ideista", in quanto sorta da un modo interiore e visionario di concepire l'immagine. Dalla *Maternità* - pensata nel 1889, realizzata nella versione definitiva due anni dopo ed esposta, oltre che nella Trien-

---

assieme dall'impulso naturale della giovinezza e della primavera. La stradicciola sulla quale avanzano è stretta e fiancheggiata da rododendri in fiore, essi sono in bianco vestiti (figurazione pittorica dei gigli). Amore eterno dicono i rossi rododendri, eterna speranza rispondono i zembri sempre verdi. Un angiolo, un mistico angiolo sospettoso, stende la grande ala sulla misteriosa fonte della vita. L'acqua viva scaturisce dalla viva roccia, entrambi simboli dell'eternità. Il sole inonda la scena, il cielo è azzurro; col bianco, il verde, il rosso, usai deliziare il mio occhio in soavi armoniche cadenze: nei verdi in special modo questo intesi significare...", in *Divisionismo italiano*, cit., 1990, n. 14, pp. 80-81.

[27] Cfr. *Segantini*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, A.-P. Quinsac, Trento, Palazzo delle Albere, 1987, Electa, Milano; A.M. Damigella, cit., pp. 126-127.

[28] Su Previati Cfr. *Gaetano Previati*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1969, e G. Piantoni, *Nota su Gaetano Previati e la cultura simbolista europea*, in *Divisionismo italiano*, cit., 1990, pp. 230-241.

nale del 1891, l'anno successivo a Parigi nel Salon del gruppo spiritualista Rose+Croix - la sua pittura passa a configurazioni in parte più espressionistiche e decadenti, per aprirsi poi verso soluzioni in certo senso più astratte, dove allegorie di origine neorinascimentale giungono a figurare idee mistiche e oniriche. Sono questi dipinti, dalla *Danza delle Ore* (1899), a *Il Giorno sveglia la Notte* (1905), il *Trittico del Giorno* (1907), *L'Eroica* (1907), a rivestire una particolare importanza per Boccioni, che conosce personalmente Previati in questi anni, anche perché sono elaborati parallelamente e subito dopo gli interventi teorici di Previati, rappresentando la ripresa dei modi e delle idee del divisionismo. Protagonista di queste opere è in primo luogo la luce, soggetto di queste allegorie, per quanto filtrato dalle presenze figurative che vogliono conferire una narratività ai dipinti. La luce risulta divisa nei colori per filamenti che accompagnano il movimento del pennello e delle forme, sospese in uno spazio privo di limiti, ma la divisione dei colori non segue l'accostamento dei complementari; Previati piuttosto aspira alla moltiplicazione dell'intensità del colore con la proposizione di toni avvicinati per affinità tonale, e ripropone quella tensione verso la musicalità già individuata nei primi anni Novanta. Oltre a esprimere una personale visione del divisionismo, tratto anche dalle letture di Ruskin, dei teorici dell'estetica inglese di fine secolo, Crane e Watts, e dall'interesse per la pittura di Turner, visibile è nella sua pittura l'intenzione di dare un valore espressivo alla linea, in relazione con analoghe ricerche, diffuse in ambito simbolista e poi nella teorizzazione di un'estetica liberty, per cui la linea curva, serpentinata, fino alla sua ripetizione nell'immagine del gorgo o della spirale, può richiamare una continuità vitale che si spinge all'infinito. La combinazione delle due componenti, il colore che si fa luce e la linea che diventa forma, portano a un effetto di suggestione che vuole toccare direttamente l'animo dell'osservatore. Sono questi gli spunti più originali e innovativi di Previati, per i quali può essere accostato alle ricerche sull'*Einfhülung*, nella linea critica che cerca di individuare l'effetto emotivo ed "empatico" delle forme sulla psiche, ma sono anche i motivi che spiegano come Boccioni possa accogliere solo parzialmente la lezione di Previati, dal punto di vista formale e non dei contenuti, che risultano essere ancorati all'immaginario romantico e ottocentesco, con uno sguardo al passato più che al futuro.

Sul versante di una pittura dai contenuti sociali, sempre nell'ambito delle ricerche divisioniste, motivi di un socialismo venato di umanitarismo sono evidenti, come già detto, soprattutto nell'opera di Longoni, Morbelli, Nomellini e Pellizza. Nella diffusione di ideali socialisti hanno un ruolo non secondario anche letterati come Gustavo Macchi, attivo a Milano, interessato alle problematiche dell'arte e alla situazione politica, fondatore della rivista "Vita Moderna", che vedrà la collaborazione di pittori e scrittori[29], o come Giovanni Cena, la cui presenza è significativa dapprima a Torino, nell'ultimo decennio del secolo, e quindi a Roma, autore di interventi critici e di scritti a sfondo politico, oltre che di un romanzo ambientato nel proletariato torinese di fine secolo, *Gli ammonitori*[30]. Il primo ha importanti contatti con Longoni a Milano, il secondo esercita la sua influenza su Pellizza e in seguito su Balla e l'ambiente romano d'inizio secolo.

Il problema del divisionismo in chiave sociale è quello di una ricerca di oggettività, che si ripercuote dal piano semplicemente ottico su quello della descrizione di fatti e figure tratti da un certo tipo di realtà, complicata però dalle interferenze di una lettura, teorica e pratica, in chiave simbolista. Non si può parlare, infatti, di una semplice pittura di contenuto sociale, ma di una combinazione di motivi realisti e simbolisti all'interno della poetica divisionista, secondo un'apertura verso tematiche più attuali e con un aggiornamento linguistico non sempre compiuto. L'oggettività della visione non è mai definitiva, poiché poggia sempre su una trascrizione di carattere lirico o emblematico. Così è per Morbelli, che si rivolge anche alla tecnica fotografica per una ricerca descrittiva aderente al vero, già da *La stazione centrale di Milano*, del 1889, e poi nei numerosi dipinti dedicati ai vecchi del Pio Albergo Trivulzio, giungendo a esiti che portano l'attenzione verso problematiche sociali di grande rilievo - appunto lo stato di abbandono degli anziani all'ospizio o l'attività delle mondine nelle risaie - ma con una lettura che tende a cogliere

---

[29] Per una scheda biografica su Gustavo Macchi, cfr. *Nuove Tendenze. Milano e l'altro futurismo*, catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, gennaio-marzo 1980, Electa, Milano, 1980, scheda di Paolo Thea, p. 94.

[30] A proposito di G. Cena cfr. A. Marcucci, *La scuola di Giovanni Cena*, Torino-Milano-Padova, Paravia, 1951; E. Scialba, *Giovanni Cena: forme e motivazioni di un impegno sociale*, "De Homine", 1972, n. 44, pp. 157-168; G. Franzé, *Giovanni Cena poeta e apostolo dell'educazione*, Lacaita editore, Manduria, 1976; Cfr. anche *Aspetti dell'arte a Roma, 1870-1914*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1972; A. M. Damigella, cit., pp. 169-177, 201-203 e passim.

sempre il lato sentimentale e intimista dei temi trattati[31]. D'altro canto, anche il divisionismo, che egli affronta in modo più sistematico di altri autori, viene visto da lui in senso problematico e accolto essenzialmente come tecnica e non come soluzione estetica complessiva, come si rileva dai suoi scritti: "... L'affare dei puntini è per me un esercizio pratico, come le scale del pianoforte. Il ridicolo cui i colleghi affettano schiacciare i puntini, mi assomiglia un po' quello dei padroni dei velieri contro i primi tentativi delle barche a vapore, parendo loro impossibile che un tubo potesse far tanto! La cosa è da noi prevista; ma non farà deviare di un ette dal cammino prescelto chi ha la schiena forte! Intanto si vengono ad avere dei risultati maggiori: aria, luce, illusione dei piani e dei toni!.."[32]

Per quanto riguarda Longoni, le intenzioni politico-sociali si ritrovano, al di là del già considerato *L'oratore dello sciopero*, in altre opere eseguite nei primi anni Novanta, come *La piscinina* e soprattutto *Riflessioni di un affamato*, che ci mostra un infreddolito giovane mentre osserva dall'esterno la vetrina di un ristorante dove una coppia elegante è seduta a un tavolo. La tecnica divisionista, anche in questo caso, risulta un fattore di modernità maggiormente determinante che il solo ricorso a un motivo di un verismo patetico e descrittivo. Anche per lui l'attenzione per il reale oscilla, negli anni di fine secolo, verso contenuti simbolisti o verso il paesaggismo in chiave segantiniana.

L'apparire, nella pittura divisionista, di soggetti realisti e con intenti di critica al sistema sociale che si viene configurando corrisponde al periodo di affermazione in chiave intellettuale e politica delle idee socialiste, con la nascita della Camera del Lavoro e del Partito Socialista, e i fermenti che si avvertono nelle principali città italiane negli anni Novanta dell'Ottocento.

---

[31] Su Morbelli cfr. L. Caramel, *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra, Alessandria, Palazzo Cuttica, 1982, Mazzotta, Milano, 1982; A. Scotti, *Angelo Morbelli: il teorema della scomposizione. Ciolina, Sottocornola, Mentessi*, in *Divisionismo italiano*, 1990, pp. 162-169, e *Morbelli e Morbelli. Angelo e Alfredo*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, F. Maggia, Varese, Castello di Masnago, 1 aprile - 4 giugno 1995, poi Casale Monferrato, Museo Civico, 10 giugno - 29 luglio 1995, Lativa, Varese, 1995.

[32] Lettera a Virgilio Colombo, aprile-maggio 1895, in L. Caramel, 1982, pp. 43-44 e in A. Scotti, in *Divisionismo italiano*, cit., 1990, p. 166. Sui problemi posti dal divisionismo altri scritti successivi di Morbelli sono raccolti nelle note aforistiche *La "Via Crucis" del divisionismo*, in AD, vol. I, pp. 342-344, e in L. Caramel, 1982, pp. 53-62.

Significativa, in questo senso, l'esperienza di Pellizza da Volpedo, che più e meglio di altri tocca queste tematiche, giungendo quindi a metterle in discussione. Già nelle lunga e tortuosa elaborazione della sua opera più nota, *Il Quarto Stato*, si coglie la complessità di uno sviluppo che dall'osservazione della realtà e dalla documentazione del tema di una manifestazione operaia, concepita nel 1891 nel progetto intitolato *Ambasciatori della fame*, passa a dare una dimensione simbolica all'opera ne *La Fiumana*, del 1895-96, e quindi di sintesi fra ricerca formale nell'alveo del divisionismo e i valori emblematici della massa di lavoratori che incede sulla piazza di Volpedo, nella versione conclusiva, del 1901[33].

La preoccupazione realista è determinante per Pellizza soprattutto per la sua opera degli anni Novanta, anche se già a metà del decennio, spinto dalla sua attenzione per Segantini e dal clima del simbolismo letterario, concepisce alcuni cicli dedicati a tematiche più idealizzanti. L'osservazione del vero è in lui retaggio della formazione, inizialmente presso l'Accademia di Brera, fra 1884 e 1886, poi a Roma, nel 1887 e quindi all'Accademia di Firenze, fra 1888 e 1890; Cesare Tallone e Fattori sono i suoi maestri, in un clima che si apre verso i modi veristi. Contribuiscono poi a delineare i contenuti realisti di una direzione di ricerca già impostata in questo senso i contatti e gli scambi di consigli con Nomellini e Morbelli, che condividono l'intenzione di comunicare contenuti sociali con l'arte. Non si tratta solo di scegliere soggetti intonati al socialismo umanitaristico nel quale credono, ma di studiare gli effetti delle novità formali proposte dai linguaggi contemporanei nell'estetica e nella percezione psicologica, come riprendono dalla lettura dei saggi di autori francesi, quali Jean-Marie Guyau - *L'art au point de vue sociologique* e *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* - e Paul Souriau - *L'esthétique du mouvement* e *La suggestion dans l'art* - diffusi anche dagli scritti di Grubicy, con la conoscenza della teoria sull'ottica di Charles Henry, per creare un punto d'incontro fra le motivazioni tecniche della divisione dei colori e i significati proposti dai temi contemporanei. I loro interessi si estendono agli studi sui simboli nella psicologia di Cesare Lombroso, del suo allievo Guglielmo Ferrero e di sua figlia Paola Lombroso[34].

---

[33] Sulle vicende del tema cfr. A. Scotti, *Giuseppe Pellizza da Volpedo, Il Quarto Stato*, prefazione di M. Rosci, Mazzotta, Milano, 1976, e A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Electa, Milano, 1986.

[34] Cfr. A. M. Damigella, pp. 110-114 e 178-183.

Pellizza, in particolare, sente la necessità di realizzare un'"arte per l'umanità", in cui la finalità sociale sia in primo piano, non dimenticando di ricercare la complementarietà fra "idea" e "forma", come già esplicita nel commento al suo dipinto del 1893 *Sul fienile*: "Un'opera per essere vitale parmi debba essere un'armonia fra l'idea e la forma che la rappresenta, e contemporaneamente armonia delle forme minori con la forma principale..."[35]. L'"idea" è costituita dal tema del dipinto, in questo caso il viatico pietosamente concesso a un contadino che sta morendo, all'ombra di un fienile, mentre la "forma" corrisponde alle particolari soluzioni stilistiche che sono già nella resa della luce - per cui la scena principale appare completamente in ombra, a differenza del paesaggio di sfondo, in piena luce, in un esplicito rapporto vita-morte - e nel ricorso al divisionismo, che anche per Pellizza rappresenta essenzialmente un espediente tecnico: "Il divisionismo non mira che ad una rivoluzione tecnica consistente semplicemente nel sostituire a colori mescolati colori divisi perché in tal modo noi seguaci di esso crediamo di poter avvicinare le vibrazioni della luce"[36]. La sintesi ricercata da Pellizza si traduce in una chiarezza di visione, ai fini della comprensibilità dell'opera, principio al quale egli rimane fedele anche nelle opere improntate a motivi simbolisti, e in una semplificazione secondo schemi geometrici e lineari, all'interno comunque dell'osservazione del vero. Tali principi sono calati nei soggetti contadini e popolari di *Speranze deluse* (1894), *La processione* (1894), *L'annegato* (1894) o *Il morticino* (1896-1903), dove si ha una strutturazione dello spazio rigorosamente prospettica, fondata sull'orizzontalità di sviluppo o sulla profondità di campo nelle strade di campagna e nelle scene collettive rappresentate. Uno schema di definizione del paesaggio di origine classica, quattrocentesca, che si ritrova anche nel momento più incline al simbolismo, come ne *Lo specchio della vita*, dove un gregge di pecore attraversa in successione un vasto panorama che riflette la luce diffusa del cielo estivo, con la didascalia posta dall'autore, tratta da Dante: "E ciò che

---

[35] Dalla nota esplicativa di *Sul fienile*, inviata da Pellizza alla rivista "La Triennale", ora in *Catalogo dei manoscritti di G. Pellizza da Volpedo*, introduzione e note di A. Scotti, Comune di Tortona, Tortona, 1974, pp. 42-43, cit. da A. M. Damigella, p. 185.

[36] Lettera di Pellizza a A. Luzzatti, 16 aprile 1897, in *Catalogo dei manoscritti*, cit., pp. 50-51; cfr. A. M. Damigella, p. 186.

l'una fa, e l'altre fanno"[37]; anche in questo caso, poi, l'idea è visualizzata attraverso un'oggettività che muove dall'osservazione del vero.

Al di là dell'avvicinamento al simbolismo, interessa l'evoluzione delle finalità sociali, che permangono al centro dei suoi interessi anche quando, dopo il *Quarto Stato*, Pellizza rivolge la sua attenzione essenzialmente al paesaggio. Una sorta di autocritica, a proposito dell'uso di temi di rilevanza sociale, segno di un diverso modo di affrontare il problema, è in una lettera a proposito del ciclo *L'amore nella vita*, che l'artista sta elaborando dopo la conclusione della sua opera maggiore: "... Io che concepii, feci e diedi al pubblico *Quarto Stato* so dirti che ho attualmente assai tema dei soggetti in cui entra la sociologia e peggio la politica; perché oltreché l'arte parmi possa escirne menomata essi invecchiano col volgere di poco tempo. Se vogliamo lasciare qualche orma dobbiamo scegliere soggetti eterni..."[38]. Nell'esclusione di figure collegate all'attualità ha importanza il suo volgersi verso il paesaggio, dove ancora trova modo di esprimere i modi del divisionismo per considerare la manifestazione della luce, a partire da un dipinto non finito, *Panni al sole*, dove si verifica un'accensione dei toni per esaltare l'intensità della luce solare. Quest'ultima parte del suo percorso si sviluppa in altri paesaggi dei primi anni del secolo, culminando nel *Sole nascente*, del 1904, dove la luce del sole che sorge dietro l'orizzonte riprende le teorie della scomposizione del colore, poiché si passa dal bianco del centro d'irradiazione alla presenza dei colori dell'iride nelle linee filamentose che segnano la trasformazione del paesaggio per effetto del particolare momento del giorno, l'alba, che assume anche valore simbolico e mostra come anche nella pittura di paesaggio dei primi anni del Novecento Pellizza convogli significati sociali e di comunicazione di ideali[39].

---

[37] L'idea simbolista, segantiniana e preraffaellita, dell'opera, trova eco nella cornice, dipinta dallo stesso autore, con l'intenzione di dare un completamento in chiave pseudosecessionista al dipinto.

[38] Lettera di Pellizza a P. L. Occhini, aprile 1903, in *Catalogo dei manoscritti*, cit., pp. 104-105, cit. in A. M. Damigella, pp. 197-198.

[39] In un'altra lettera l'artista sottolinea: "Per conto mio sono persuaso che anche le pure rappresentazioni della natura cosiddetta inanimata... possono essere particolarmente e socialmente utili all'uomo, traendolo dalla realtà informe, anarchica, verso una realtà organica... socialista", lettera di Pellizza a Onetti, 15 maggio 1905, in *Catalogo dei manoscritti*, cit., p. 123, cit. in A. M. Damigella, p. 200.

Nella continuazione delle ricerche di un linguaggio divisionista la conversione alla pittura di paesaggio di Pellizza non rappresenta pertanto un rifugio nel passato e nella convenzionalità, ma prosegue l'idea di un'arte attuale, dove il centro dell'attenzione torna ai problemi puramente pittorici, riprendendo la tecnica del colore come modo di indagare il tema della luce, che costituisce uno dei filoni essenziali del divisionismo[40]. L'apertura al moderno permane nella sua pittura e lo porta a dare una possibile rappresentazione del movimento, che è stata considerata tra i più immediati precedenti del linguaggio futurista nel dipinto *L'automobile al passo del Penice*, del 1904, dove la strada che taglia in diagonale il paesaggio è striata dalle linee che vogliono offrire la sensazione della velocità dell'automobile appena passata.

Le complesse caratteristiche del clima simbolista vanno poi inserite nel più generale panorama del problema del "modernismo" all'interno del contesto simbolista di fine secolo, che ha i suoi precedenti nei tentativi sorti in Inghilterra a metà del secolo di collegare arte e artigianato secondo ideali utopici di un'arte che torni a inserirsi nel sistema di produzione industriale, togliendone la qualità alienante. Tentativo che ha il suo fulcro nell'Arts and Crafts Movement suscitato da William Morris e che diversamente si ripropone in quegli ambigui confini dei rapporti fra l'accettazione delle novità tecnologiche, particolarmente in campo edilizio, e ricerche estetiche che arrivano a creare un genere d'arte decorativa, internazionale e unitaria. I conflitti che si trovano nelle diverse esperienze dell'Art Nouveau, dello Jugendstil, delle Secessioni, hanno importanza, tra i precedenti del futurismo, per quello scambio fra finalità moderne e richiami a un mondo ideale che guarda utopicamente anche al passato. Senza poter accennare maggiormente alla complessità di questa situazione, che è di grande importanza come ulteriore ampliamento del contesto da cui nasce l'estetica futurista e perciò va tenuta presente in tale direzione, un effetto tardo di queste connessioni si può osservare ancora, a ridosso delle iniziative più concrete del primo futurismo, nella Sala del Sogno, organizzata alla Biennale di Venezia del 1907, su iniziativa di Galileo Chini e Plinio Nomellini, con la partecipazione di

---

[40] A questo proposito cfr. F. Bellonzi, *Il Divisionismo*, 1968, cit.

Edoardo De Albertis e di Previati[41]. La sala avrà il sapore di una fuga nel tempo e nello spazio verso quelle dimensioni oniriche che maggiormente hanno caratterizzato il simbolismo internazionale, comprendendo opere di autori italiani e stranieri, da Franz Von Stuck a Maurice Denis, ad altri meno noti. Si tratta di un'esperienza che può apparire anacronistica, nell'anno in cui a Parigi Picasso propone *Les Demoiselles d'Avignon*, ma è indicativa di quella compresenza fra antico e moderno che è evidente nei primi anni del secolo e che il futurismo, con quella sua ambizione di nuovo, cercherà di spazzar via.

[41] Al proposito cfr. M. T. Benedetti, *La sala internazionale. L'arte del sogno alla Biennale di Venezia*, in *L'età del Divisionismo*, a cura di G. Belli, F. Rella, Electa, Milano, 1990, pp. 74-91.

Copyrighted material

CAPITOLO II
IL PROTOFUTURISMO

1. Balla e l'ambiente romano nei primi anni del secolo

Negli anni precedenti la nascita del futurismo gli artisti che ne saranno gli animatori hanno esperienze individuali diverse, che trovano un comune denominatore formale nei riferimenti al divisionismo, nella sua duplice accezione, realista e simbolista.

Tanto Balla, quanto Boccioni e Severini - che proprio a Balla si rivolgono per riceverne preziosi consigli - trovano nei modi divisionisti la base di un rinnovamento che ancora risente del retaggio ottocentesco.

Nel panorama dell'arte d'inizio secolo, che nell'ambito italiano propone ancora un lento superamento delle divisioni regionali, i due poli maggiormente attivi sono Roma e Milano, come si confermerà anche nell'ambito del futurismo.

La situazione dell'arte a Roma nel passaggio tra Ottocento e Novecento è piuttosto complessa, ma importante per le connessioni che propone e per il peso che ha avuto nella fase di preparazione del futurismo; Balla infatti è a Roma dagli ultimi anni dell'Ottocento, e Boccioni e Severini si incontrano pochi anni dopo proprio nella capitale. A Roma fioriva all'epoca ancora un simbolismo di aspirazione internazionale, per quanto lontano dal gusto più moderno diffusosi al Nord con i pittori divisionisti; il simbolismo romano, non ancora toccato dalle istanze secessionistiche, aveva natura ancora principalmente letteraria, per l'importanza della cerchia dannunziana e di un estetismo idealista divulgato da Angelo Conti e da riviste quali "Il Convito". Aveva, d'altro canto, riferimenti internazionali che risali-

vano alle presenze di artisti stranieri a Roma nel corso dell'Ottocento, dai Nazareni a Böcklin e i cosiddetti Deutsch-Römer, ai preraffaelliti[1].

Particolarmente, Böcklin aveva soggiornato a Roma alla metà del secolo, vivendo poi lungo tempo a Firenze e a Fiesole, dove è morto nel 1901. Proprio durante i soggiorni in Italia aveva stretto amicizia con Hans von Marées e Adolf von Hildebrandt, con i quali si definisce un'estetica che si muove tra echi romantici, aspirazioni classicheggianti e ricerche formali con riferimento alle toerie di Conrad Fiedler e Theodor Vischer; la loro presenza non è passata inosservata ad autori quali Nino Costa, Giulio Aristide Sartorio, Mario De Maria o anche Duilio Cambellotti[2].

Il gusto preraffaellita, d'altro canto, aveva suscitato attenzioni presso la cerchia dannunziana - ancora Sartorio, e poi Giuseppe Cellini, Alessandro Morani, Alfredo Ricci, se ne dimostrano ampiamente influenzati - e l'estetica di evasione proposta dagli autori inglesi, unitamente a istanze idealiste e decadenti di diversa origine, aveva parte nella teorizzazione di Angelo Conti, anch'egli molto vicino a D'Annunzio[3]. Tale gusto trovava una conferma negli affreschi per San Paolo entro le mura, eseguiti intorno al 1890 da Edward Burne-Jones, uno dei pittori di maggior rilievo della seconda ondata dei Preraffaelliti.

Nel passaggio tra i due secoli, in alternativa a tali soluzioni e a quelle ufficiali e accademiche, di impronta storicista, si diffondono anche presso l'ambiente artistico romano attenzioni di natura sociale, per la presenza di Giovanni Cena, lo scrittore che si trasferisce da Torino nella capitale, e che ha un ruolo di primo piano per una cerchia di artisti quali Balla, Cambellotti, Giovanni Prini, Domenico Baccarini. Balla e Cena portano a Roma l'esperienza dell'ambiente torinese di fine Ottocento, e Balla già appare interessato al genere di pittura proposto da Pellizza da Volpedo e dai divisionisti. Tarda ri-

---

[1] Cfr. *I "Deutsch-Römer". Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi 1850-1900*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 aprile - 29 maggio 1988, Arnoldo Mondadori-De Luca, Roma-Milano, 1988 e C. Bon Valsassina, *La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano, 1988, t. I, pp. 431-468.

[2] Cfr. G. Piantoni, *Böcklin e la cultura romana di fino ottocento*, in *I "Deutsch-Römer"*, cit., pp. 37-45 e gli altri saggi dello stesso catalogo.

[3] Cfr. A. M. Damigella, op. cit., particolarmente il capitolo primo, *Roma 1883-89: il paesaggio stato d'animo*, pp. 21-84, e R. Ricorda, *Dalla parte di Ariele: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Bulzoni, Roma, 1993.

sulta, però, la definizione di un divisionismo romano, che ha i suoi maggiori protagonisti in Camillo Innocenti, Enrico Lionne - Enrico della Leonessa è il suo vero nome - e Arturo Noci, oltre a Balla, e che vede la sua prima espressione caratteristica nel dipinto di Lionne *Grassi e magri*, del 1899[4]. Peculiarità della pittura di questi autori sono le atmosfere crepuscolari, mondane e intimiste, che nei soggetti e in alcuni caratteri pittorici richiamano Zandomeneghi e Degas, senza la forza innovativa del divisionismo settentrionale. La loro pittura prosegue senza scosse in un divisionismo un po' manierato, che dà comunque alcune opere di gusto, come *Ritratto di signora a Villa Borghese* di Lionne, del 1909, *In ritardo* di Innocenti, del 1910, *Nella cabina* di Noci, del 1911[5].

La personalità destinata a dominare in questo contesto è però quella di Giacomo Balla, nato a Torino nel 1871, che già negli anni del suo apprendistato nel capoluogo piemontese ha manifestato interesse per le ricerche fotografiche e per la cultura positivista. L'attenzione per i valori scientifici, da introdurre nella pittura, e una sensibilità rivolta al tema del paesaggio, danno vita anche al suo primo approccio al divisionismo, come si può vedere in *Sole di marzo* o *Luci di marzo*, esposto a Torino nel 1897, di tema segantiniano; un'esperienza di maggior rilievo la ricava però dalla permanenza a Parigi tra la fine del 1900 e i primi mesi del 1901. Vi si reca in occasione della Esposizione Universale del 1900, ospite dell'illustratore Serafino Macchiati, e ne è testimonianza il dipinto *La fiera di Parigi-Luna Park*, opera in cui protagonista è la luce artificiale, come deciso segno di novità e progresso, e che mantiene però ancora caratteri *fin-de-siècle*, per l'atmosfera notturna e le ombre delle figure inseritevi[6]. A Parigi, Balla ha modo di vedere gli esiti della pittura neoimpressionista, informandosi direttamente sulle fonti del divisionismo, tecnica alla

---

[4] Cfr. M. Rosci, *Esperienze romane: Lionne, Innocenti, Noci, Chini*, in *Divisionismo italiano*, cit., 1990, pp. 270-273.

[5] Idem, rispettivamente n. 95, pp. 286-287; n. 92, pp. 280-281; n. 89, pp. 274-275.

[6] L'opera si trova nelle collezioni del Civico Museo d'Arte Contemporanea di Milano. Per gli inizi dell'attività di Balla - e per Balla in generale - cfr. E. Crispolti, *Situazione e percorso di Balla*, presentazione del catalogo della mostra *Giacomo Balla*, a cura di E. Crispolti, M. Drudi Gambillo, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1963, riproposto in E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani, 1969, pp. 113-155; M. Fagiolo Dell'Arco, *Omaggio a Balla - Balla prefuturista*, Bulzoni, Roma, 1968; G. De Marchis, *Giacomo Balla. L'aura futurista*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 3-12; G. Lista, *Balla*, Fonte d'Abisso, Modena, 1982, pp. 16-30.

quale è ormai decisamente inclinato intorno al 1902, quando esegue *La fidanzata al Pincio*. Dello stesso anno sono altre tele, nelle quali ai modi divisionisti, considerati in particolare per la possibilità di rappresentare i caratteri di diffusione della luce, si unisce un taglio fotografico inusuale, per giungere a una forma di realismo analitico con echi delle problematiche sociali. Ne sono esempio due opere estremamente originali per scelta del soggetto e per la resa pittorica: *Fallimento*, che mostra la parte inferiore della porta di una bottega da tempo chiusa, dove l'artista si sofferma sui graffiti tracciati dai ragazzi sul legno e sulla visione ravvicinata del marciapiede, dove è ben visibile la traccia di uno sputo; e *Il lavoro*, dove nuovamente il tema generale è reso con un'immagine estremamente circoscritta, prendendo in considerazione solo la parte elevata di una palizzata di un cantiere, in un'atmosfera notturna illuminata da un lampione, che risulta essere il centro della composizione. L'avvicinamento all'oggetto particolare, con resa tipicamente fotografica, dà una visione del reale che tende a una sua trasfigurazione, tanto da poter suggerire una lettura critica del realismo da parte di Balla, e d'altro canto è proprio il tema della luce che già in questi casi risulta essere suo peculiare interesse[7].

Questa sua ricerca prosegue in senso sperimentale in opere che vogliono dare un carattere impersonale alle cose, come nel frammento di autoritratto, concentrato su una parte del busto e della spalla, ad esclusione del volto - *Autospalla*, del 1903 - o nella progettazione di un intero ciclo che, a imitazione del verismo letterario di ascendenza verghiana, e con la più diretta mediazione di Cena, viene definito "dei viventi"; con esso Balla intende descrivere la condizione di fatica e di lotta quotidiana di lavoratori , come ne *Il contadino*, *La pialla nuova*, del 1903, o *Il falegname*, del 1904, o di figure ai margini della società, come *I malati*, che mostra in senso documentario l'applicazione di strumenti medico-scientifici sulle malattie nervose, rendendo protagonisti due anziani di cui l'artista indaga l'espressione dell'attimo connesso al trattamento come riflesso di una condizione di vita, o *La pazza*, che denota una analoga attenzione di carattere realistico-sperimentale.

---

[7] Per Maurizio Fagiolo dell'Arco anzi è proprio essa a costituire il centro delle ricerche di Balla, tanto per la sua qualità di fenomeno fisico, quanto per i suoi significati simbolici ed esoterici, cfr. M. Fagiolo Dell'Arco, *Omaggio a Balla - Balla futurista*, Bulzoni, Roma, 1967.

L'interesse per gli sviluppi della società in trasformazione è condiviso da Balla, come detto, con altri artisti, quali Cambellotti e Prini, ai quali Balla dedica due ritratti, due disegni che li mostrano nella loro attività, *Duilio Cambellotti il cesellatore* e *Giovanni Prini lo scultore*[8].

La presenza di Cambellotti è particolarmente significativa, per il suo tentativo di collegare in modo consono ai tempi le arti maggiori e quelle applicate, con sviluppi interessanti nelle sue collaborazioni a pubblicazioni del tempo, tra cui la rivista "La Casa", dove presenta le sue idee di rapporto fra le arti e sulla funzione sociale dell'arte, e per la sua visione critica dell'evoluzione sociale, come traspare nei dipinti, ancora di carattere simbolista, che idealizzano la campagna romana, luogo di pace e di mistero. In un altro lavoro a carboncino e tempera, *La falsa civiltà*, compiuto intorno al 1908, la sua lettura dei fatti del tempo è venata poi di un pessimismo che sembra riversarsi sull'idea stessa di progresso. Il soggetto di quest'opera può essere inteso come una presa di posizione opposta a quelle che saranno le scelte preferenziali di Boccioni e del futurismo, per il ruolo negativo attribuito alla sagoma umana del selciatore, ingigantito dal punto di vista ribassato, che nel suo incedere travolge alberi e natura[9]. A una visione altrettanto pessimistica, in altro senso, dell'attività lavorativa e della fatica dell'uomo, ispirata a un socialismo umanitaristico, si rivolge anche Alessandro Marcucci - che diventa cognato di Balla per effetto del matrimonio di quest'ultimo con la sorella di Marcucci, Elisa - come si vede in una illustrazione pubblicata sulla rivista "Fantasio" nel 1902, intitolata *L'operaio e la morte*[10].

In queste opere, e in particolare nella *Falsa civiltà* di Cambellotti, si trovano caratteri molto lontani dall'esaltazione della "città che sale" e dalla mitizzazione del progresso, ma il diverso clima culturale romano, dove la città è soggetta a sventramenti che ne modificano sostanzialmente l'immagine e danno luogo a una grave speculazione edilizia negli ultimi decenni dell'Ottocento e all'inizio del nuovo se-

---

[8] Cfr. G. Lista, op. cit., nn. 114-115, p. 317.

[9] Su Duilio Cambellotti si rimanda particolarmente agli studi di Mario Quesada, tra cui M. Quesada, *Duilio Cambellotti, pitture, sculture, opere grafiche, vetrate, scenografie*, Roma, 1982 e M. Quesada, *Duilio Cambellotti scultore e l'Agro Pontino*, Roma, 1984, e a A. M. Damigella, *Idealismo e socialismo nella cultura figurativa romana del primo '900: Duilio Cambellotti*, "Cronache d'Archeologia e Storia dell'Arte", n. 8, 1969, pp. 119-173.

[10] Cfr. riproduzione in A. M. Damigella, 1981, n. 78.

colo, mette in evidenza altri problemi rispetto al fervore dell'espansione industriale in atto a Milano.

Nell'attività edile si concentra il modello della modernizzazione di Roma, ed è appunto questa che viene descritta nelle opere di Balla maggiormente rivolte ai riflessi di questi mutamenti, come ne *La giornata dell'operaio*, del 1904, composto come un trittico, con una partizione che illustra i diversi momenti dell'attività del cantiere di una casa in costruzione - *Lavorano, mangiano, tornano a casa* è un altro titolo con cui Balla lo definisce - e con l'uso di differenti modalità di applicazione della divisione del colore, giustificato dalla qualità della luce nei momenti del giorno presi in esame.

Corrisponde a tali posizioni critiche nei confronti dell'espansione urbana e dei problemi ad essa connessi anche il nuovo interesse suscitato dalle campagne di alfabetizzazione delle zone rurali attorno a Roma, alla quale contribuisce appunto il processo di sensibilizzazione alimentato da Giovanni Cena e dagli artisti di cui stiamo trattando, con la fondazione delle scuole per i contadini dell'Agro Romano, esperienza poi documentata in una sezione della Esposizione Internazionale per il Cinquantenario dell'Unità d'Italia, del 1911[11]. Per l'occasione Balla realizza una serie di opere di tono piuttosto descrittivo, ispirato alle iniziative delle scuole dell'Agro Romano e alle idee sul ruolo sociale ed educativo dell'arte, sostenute da Lev Tolstoj, al quale dedica un ritratto presentato nell'occasione[12].

Accanto a queste esperienze, Balla va proponendo altri dipinti, nei quali la ricerca formale si concentra sui problemi della visione in modo più esplicito, sia per le soluzioni estremamente connesse alle possibilità del linguaggio fotografico, come in *Salutando*, del 1908, che comunque manifesta ancora motivi tradizionali intonati a un certo intimismo di natura quasi simbolista, sia per l'approfondimento delle tecniche divisioniste, sollecitato anche da un nuovo confronto con Pellizza, che trascorre qualche tempo a Roma - poco prima della sua tragica fine - nel 1906, i cui esiti si possono ancora riscontrare nella grande composizione decorativa di Balla *Villa Borghese*, composta di

---

[11] Oltre alle indicazioni bibliografiche di cui sopra, cfr. A. M. Damigella, *Modernismo, simbolismo, divisionismo, arte sociale a Roma dal 1900 al 1911*, in AA. VV., *Aspetti dell'arte a Roma 1870-1914*, cit. 1972, pp. XLIII-LXIII.

[12] Cfr. M. Fagiolo Dell'Arco, op. cit., 1968, p. 28; G. Lista, op. cit., n. 192, p. 162 e ill. pp. 164-165.

quindici pannelli uniti, eseguita come *trompe l'oeil* per il salone di una dimora romana[13].

In un certo senso una ulteriore conseguenza di questa ricerca ottica e formale di Balla è *Lampada ad arco*; con questo dipinto l'artista si avvicina alle tematiche ormai proprie al futurismo, riprendendo i temi del manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna* di Marinetti, e concentrando la sua attenzione su quella luce artificiale, che già era apparsa in molte sue opere precedenti, e sulla sua emanazione, a conferma delle teorie sulla scomposizione dei colori[14].

2. *Boccioni e Severini a Roma*

Umberto Boccioni era nato a Reggio Calabria nel 1882, da genitori romagnoli, trasferitisi a seguito del lavoro del padre dell'artista - impiegato in prefettura - che anche negli anni sucessivi è soggetto a ulteriori spostamenti, in cui coinvolge la famiglia, in diverse località d'Italia. Boccioni inizia così gli studi a Padova, per proseguirli a Catania e quindi a Roma, dove giunge nel 1899, e qui coltiva il suo desiderio di dedicarsi all'arte.

Gino Severini era invece nato a Cortona nel 1883; anche suo padre era impiegato in prefettura, mentre le origini delle famiglie materna e paterna erano contadine. Dopo aver frequentato gli studi medi alla Scuola Tecnica di Cortona, si trasferisce con la madre a Roma, dove sente crescere l'inclinazione per lo studio delle arti.

Boccioni fa pratica di disegno presso un cartellonista, Mataloni, mentre Severini, oltre ad arrangiarsi con lavori mal retribuiti, si iscrive a una scuola serale di disegno, dipingendo *en plein air* al Pincio.

L'incontro fra i due, che dà subito vita a un rapporto di amicizia e collaborazione[15], avviene in questa sorta di bohème romana, influen-

---

[13] Cfr. M. Fagiolo Dell'Arco, 1968, p. 28; G. Lista, nn. 184-188, pp. 160-161.

[14] In una lettera inviata nel 1954 ad Alfred J. Barr, allora curatore del Museum of Modern Art di New York - pubblicata in M. Fagiolo Dell'Arco, op. cit., 1968, p. 30 -, Balla sostiene implicitamente la veridicità della datazione al 1909, dicendo che in lui l'immagine della luce artificiale si contrapponeva agli sdolcinamenti del "chiaro di luna", con termini che saranno poi usati da Marinetti, ma è ormai generalmente riconosciuto che tale dipinto sia da considerare successivo alla conoscenza dei primi testi futuristi marinettiani.

[15] Prezioso documento di questi ricordi è la biografia di Severini. Cfr. G. Severini, *La vita di un pittore*, con prefazione di F. Menna, Feltrinelli, Milano, 1983, pp. 13-26.

zata da idee di arte sociale e di una generica insoddisfazione per le regole accademiche; dei due quello che all'inizio ha maggiori cognizioni delle tecniche artistiche è Severini, che si iscrive alla scuola libera del nudo. La cerchia dei giovani artisti romani si allarga presto, i due entrano in contatto con gli autori di cui si è parlato poco sopra; Boccioni "scopre" Balla e ne resta immediatamente affascinato e influenzato: "Nel frattempo Boccioni, che sentiva a fiuto le persone di valore, aveva scoperto Balla, da poco tornato da Parigi, e tutto penetrato dalle idee dell'Impressionismo. Fu Giacomo Balla, divenuto nostro maestro, che ci iniziò alla nuova tecnica moderna del 'divisionismo' senza tuttavia insegnarcene le regole fondamentali e scientifiche..."[16]. Grazie anche a un lontano legame di parentela Boccioni entra in relazione con Cambellotti, anch'egli importante per la formazione dei due più giovani, dal punto di vista culturale, oltre che artistico.

Boccioni e Severini presentano le loro prime prove pittoriche all'esposizione della Società Amatori e Cultori, che annualmente raccoglie le opere dei suoi iscritti in una rassegna pubblica, con caratteri sostanzialmente tradizionali[17]. Severini vi espone nel 1903 *Dintorni di Roma*, un dipinto di taglio orizzontale che illustra in piena luce un panorama della campagna romana segnato da una staccionata in primo piano, simile a soluzioni contemporanee di Balla; Boccioni in quell'anno presenta uno *Studio*, non identificato, e l'anno successivo *Campagna romana*, che può essere accostato al precedente di Severini e che dimostra una analoga ricerca del vero, di cui il tema pastorale è un pretesto. Ancora al 1903 viene fatto risalire un altro dipinto di Severini, *Via di Porta Pinciana al tramonto*[18], che dimostra ancor meglio il legame con i temi e la maniera di Balla, avendo per motivo centrale, tra l'altro, un lampione stradale, che dà il ritmo verticale dell'opera; con esso Severini dimostra un'attenzione al particolare e alla ricerca luministica che introduce il tema del rinnovamento della città, in perfetta sintonia con la direzione d'indagine di Balla.

---

[16] Idem, p. 26.

[17] A proposito delle loro presenze espositive in questi anni romani e del contesto in cui si propongono, cfr. D. Guzzi, *Roma non futurista (per una cronaca culturale 1900-1944)*, in *Casa Balla e il Futurismo a Roma*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Roma, Villa Medici, 1989, Enciclopedia italiana, Roma, 1989, pp. 83-123.

[18] In *Divisionismo italiano*, cit. 1990, n. 131, pp. 370-371.

Nel 1905 Severini e Boccioni vedono rifiutate le loro opere dalla esposizione della Società degli Amatori e Cultori - solo un *Autoritratto* di Boccioni ottiene il consenso della giuria d'accettazione - e allora, con la collaborazione di altri pittori non ammessi, organizzano la "mostra dei rifiutati" nel *foyer* del teatro Nazionale, dove ottengono una certa attenzione da parte della critica[19].

Boccioni prosegue a realizzare anche illustrazioni, e a quest'epoca vengono fatte risalire le tempere per l'Automobile Club d'Italia[20], nelle quali mostra di avere acquisito la tecnica cartellonistica, con un appiattimento dell'immagine di origine liberty, non senza accenni innovativi nel modo di rendere l'immediatezza delle scene, trattate con una certa ironia. Dipinge altri soggetti di luoghi ritratti dal vero, come il *Chiostro* - che rappresenta l'ambiente accostato alla chiesa romana di Sant'Onofrio, alle pendici del Gianicolo - completato a Padova nel 1904, dove Boccioni si reca per incontrare la madre e la sorella, là trasferitesi, e ritratti in interni, nei quali si dimostra ancora decisamente influenzato da Balla. *Chiostro* viene esposto nella "Mostra dei rifiutati" del 1904, mentre l'anno successivo, all'esposizione della Società Amatori e Cultori, presenta *La signora Virginia* e *La nonna*. In entrambi questi dipinti riappare il legame con Balla, per il carattere quasi monocromo del secondo, in analogia con dipinti di Balla che riducono la presenza del colore, per una maggiore attenzione al chiaroscuro e per il punto di vista rialzato e quasi schiacciato del primo, che rappresenta Virginia Procida, parente della zia di Boccioni presso la quale l'artista abitava a Roma e suocera di Cambellotti; a lei Boccioni lascia in custodia suoi dipinti quando abbandona Roma, nei primi mesi del 1906[21]. L'immagine incarna già le caratteristiche dei dipinti di Boccioni dedicati alla figura materna, spesso rappresentata negli interni in condizioni simili.

---

[19] Cfr. idem, p. 23; E. Coen, *Boccioni da Roma a Milano - Tra vicende e personaggi*, in *Boccioni a Venezia*, catalogo della mostra, a cura di E. Coen, L. Magagnato, G. Perocco, Verona, 1 dicembre 1985-31 gennaio 1986, Mazzotta, Milano, 1985, pp. 15-16; cfr. anche E. Coen, *Balla, Boccioni, Severini, Sironi*, in *Divisionismo italiano*, cit., 1990, pp. 354-359.

[20] Cfr. M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni. L'opera completa*, Electa, Milano, 1983, nn. 140-147, pp. 175-177 e testo delle schede.

[21] Cfr. M. Calvesi, E. Coen, 1983, n. 43, p. 147. Scheda ripresa in *Boccioni a Venezia*, n. 17, p. 163.

A quest'opera si può avvicinare anche *Interno con la madre che cuce*, un'opera di Mario Sironi[22], che è anch'egli in quegli anni a Roma e che entra in rapporto di amicizia con Boccioni e Severini, tanto che lui e Boccioni saranno insieme a Parigi nell'estate del 1906[23]. Il contatto prosegue poi lungo gli anni, come testimoniano le lettere di Boccioni a Severini, e sfocerà nella partecipazione di Sironi al futurismo, tra il 1913 e il 1915.

Un'altra testimonianza dell'evoluzione pittorica di Boccioni è l'*Autoritratto*, ascritto al 1906 circa - che è stato recuperato alla fine degli anni Settanta - sul retro del celebre *Autoritratto* del 1908, eseguito ormai a Milano, con la periferia sullo sfondo; il dipinto, cancellato originariamente dallo stesso autore, manifesta ancora un procedere per colore che cerca di far propria la lezione del divisionismo[24].

3. *Boccioni fra Padova, Parigi, la Russia e i primi anni milanesi*

Lasciata Roma, Boccioni si reca a Parigi, dove giunge il 1° aprile 1906, e dove rimane fino alla fine di agosto, affrontando per la prima volta il ritmo e il fascino della grande città, come racconta nelle lettere alla madre e alla sorella[25]; non si riscontrano immediati mutamenti nella sua pittura, che approfondisce le ricerche sulla continuazione del clima postimpressionista, nelle poche opere di questo periodo che ci sono giunte, tra cui il *Ritratto del dottor Kopcick*, testimonianza della frequentazione con committenti russi e polacchi in questi mesi, che spingerà Boccioni a effettuare il viaggio in Russia. L'opera ha accenni divisionisti, con minor cura nella stesura dei toni e accenti tendenti all'espressionismo, ma soprattutto pone il personaggio in controluce davanti alla finestra aperta, secondo il tema del rapporto fra interno ed esterno che sarà sempre più importante nella sua pittura. Conseguente al soggiorno a Parigi è il viaggio in Russia,

---

[22] Cfr. *Boccioni a Venezia*, p. 21 e n. 21, pp., 21, 177; *Divisionismo italiano*, 1990, n; 140, pp. 388-389.

[23] Cfr. E. Coen, in *Boccioni a Venezia*, pp. 18-19.

[24] Cfr. G. Ballo, *Boccioni a Milano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, dicembre 1982 - marzo 1983, Mazzotta, Milano, 1982, n. 25, pp. 144, 325; M. Calvesi, E. Coen, 1983, n. 44, pp. 148-149.

[25] Cfr. U. Boccioni, *Lettera alla madre e alla sorella Amalia*, Paris, 17 aprile 1906, in U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano, 1971, pp. 332-338, e *Boccioni a Venezia*, pp. 34-36, dove si presentano altre lettere precedentemente pubblicate da Carlo Belloli e da Guido Ballo.

altra importante apertura verso luoghi più "esotici"; dopo un lungo viaggio in treno, Boccioni si ferma fino a novembre fra Mosca, Pietroburgo e Tzaritzin, ospite delle famiglie Berdnicoff e Popoff, come è testimoniato dalle fotografie e dal *Ritratto di Sophie Popoff*, altro interno con la figura femminile dell'anziana sua ospite, intenta a cucire; la donna è rappresentata da un punto di vista rialzato, in diagonale, con una finestra alle spalle[26]. I modi pittorici combinano caratteri divisionisti con pennellate più libere, evidenziando un processo di maturazione dell'artista che si manifesta attorno a poche tematiche; la figura tende a entrare in una relazione sempre più stretta e feconda con l'ambiente in cui è inserita, e la tecnica pittorica non corrisponde pienamente ai modi divisionisti, per una visione più personale, che in Russia può ricevere probabili impulsi dal clima tardo-simbolista locale[27].

Al ritorno in Italia, arricchito dalle esperienze fatte e sollecitato da nuove idee, Boccioni si stabilisce a Padova, presso la madre e la sorella, dove presto si dimostra insoddisfatto del clima provinciale e manifesta, in una pagina di diario che può essere considerata un preludio alla maturazione del futurismo, il desiderio di "nuovo", di un ambiente più moderno, che potrebbe essere quello della grande città[28]. Nell'aprile 1907 si trasferisce a Venezia, dove si iscrive alla Scuola libera del nudo, che frequenta solo per quell'estate; ha la possibilità di incontrarvi altri artisti che avranno grande peso nell'arte italiana di questo secolo, come Arturo Martini o Amedeo Modigliani, e può visitare con attenzione le sale della Biennale veneziana, dove trae spunto da un'opera di Signac per *Il Canal Grande a Venezia*, uno dei quattro paesaggi veneziani dipinti in quei mesi[29]. I mesi padovani e veneziani sono comunque importanti come trampolino verso le nuove soluzioni, che si matureranno di lì a poco a contatto con la

---

[26] Cfr. M. Calvesi, E. Coen, n. 241, p. 206.

[27] Cfr. M. Rosci, *Da Roma a Padova via Parigi e Russia*, in *Boccioni a Venezia*, pp. 28-33, dove discute delle precedenti ipotesi critiche su Boccioni prefuturista. Rosci sostiene che Boccioni abbia potuto consultare le riviste "Zolotoe Runo" ("Vello d'Oro") e "Mir Iskusstva" ("Il Mondo dell'Arte"), le più importanti pubblicazioni sull'arte russa contemporanea, ricevendo suggestioni particolarmente da opere di Dobuzinskij e del gruppo simbolista "Alaja Rosa" ("Rosa scarlatta").

[28] Cfr. infra, Materiali, n. 1.

[29] Cfr. anche M. Di Carlo, M. Simonetti, *Boccioni - Vita, opere e incontri*, documentata biografia in *Boccioni a Venezia*, pp. 136-155, segnatamente alla p. 141. Per *Il Canal Grande a Venezia* cfr. M. Calvesi, E. Coen, 1983, n. 257, p. 215.

diversa realtà milanese, ma altre prove di sicuro interesse sono i ritratti di questo periodo, soprattutto quello della pittrice Adriana Bisi Fabbri e *Ritratto di scultore*, dove si afferma una nuova, intensa luminosità, unita a una notevole forza espressiva[30].

In questi mesi Boccioni è giunto a mettere in crisi quanto aveva avviato in precedenza, insoddisfatto dell'arte che vede attorno a sé nell'angusto panorama italiano, anche se non ha saputo pienamente sintonizzarsi sulle più avanzate ricerche d'oltralpe, come saprà fare Severini, individuando in Seurat il suo nume tutelare dopo il suo trasferimento a Parigi, dell'ottobre 1906[31]; Boccioni, invece, sa cosa non vuole, ma non riconosce facilmente quali possano essere le strade di una sua definizione pittorica, che argomenta nelle sue riflessioni. Traspare, da esse, una visione parzialmente negativa del simbolismo, mentre d'altra parte non gli basta certo il realismo, soprattutto considerato nella versione analitica di Balla, decisamente criticato in una lettera a Severini dell'autunno del 1907: "Balla forse a causa della sua stessa forza ha cercato e studiato molto ma in un circolo già segnatosi da giovane. Ha moltiplicato la sua energia con una fede incrollabile ma sordo a tutti i pianti a tutte le gioie. Gli è mancato quel senso della misura che tutti i grandi artisti posseggono. Ha voluto camminare ad ogni costo senza accorgersi che era circondato da un muro chiuso.

Il fermarsi troppo all'osservazione di una foglia gli ha fatto dimenticare che sulla sua testa cantano gli uccelli. Le nuvole corrono lontano, lontano, le farfalle si rincorrono e si amano... Egli ti dà quel tono accidentale della foglia meravigliosamente ma la tua sensazione resta, lì circoscritta, fredda, isolata..."[32]

---

[30] Cfr. M. Calvesi, E. Coen, nn. 249-250, pp. 211-212.

[31] Al proposito, cfr. G. Severini, pp. 27 sgg. e particolarmente p. 38.

[32] U. Boccioni, *Lettera a Gino Severini*, Milano, ottobre-novembre 1907, in U. Boccioni, 1971, pp. 338-339. Il giudizio su Balla viene ripetuto da Boccioni, a distanza di alcuni anni, in un articolo non pubblicato degli ultimi mesi di vita di Boccioni, dove dice: "Il valore di Balla non era nel significato diremo così etico che egli dava ai suoi quadri, ma nella ostinata ricerca di soggetti che combattessero il comune aspetto dei quadri. Egli faceva una lotta contro il sublime con un lavoro inumano solitario di una severità quasi mistica.

Noi giovani eravamo attratti a lui Sironi Boccioni Severini Costantini.

Per uscire dall'incipriato atteggiamento dell'arte come la si trovava a Roma Balla non vide altra salvezza che sprofondarsi in una specie di sensibilità scientifica che doveva condurlo fatalmente all'interpretazione presente...", U. Boccioni, *Balla*, in U. Boccioni, *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano, 1972, p. 46.

Il confronto con il maestro romano si rinnova in un'opera come *Gisella*, che tecnicamente richiama la maniera "scura" di Balla, per spostarsi poi verso altri riferimenti pittorici e culturali con il trasferimento di Boccioni a Milano.

Soccorrono, nel considerare i primi tempi trascorsi nel capoluogo lombardo dall'artista, i suoi diari - che coprono tutto il 1907 e il 1908 fino al mese di agosto - dai quali si ricavano indicazioni sui riferimenti culturali e artistici a cui Boccioni appare maggiormente sensibile, sul suo incontro con la città e con gli sviluppi moderni, sulla propria condizione personale e spirituale. L'artista si dedica a letture d'ambito decadente - Ibsen, Nietzsche, Oscar Wilde -, recupera il museo, affascinato dalla *Pietà* di Bellini a Brera, dalle stampe di Dürer dell'Ambrosiana, da Leonardo, da Rembrandt e da altri autori del passato, anche a seguito della visita alla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, del settembre 1907, quando Boccioni trascorre qualche giorno in Germania, pensando a un nuovo viaggio in Russia, poco prima del trasferimento a Milano. Si dichiara in via di allontanamento dai residui dell'impressionismo, mentre ritrova interesse per il divisionismo di Segantini e di Previati, che incontra più volte nel corso del 1908, dopo avere letto con attenzione i suoi testi, *La tecnica della pittura*, del 1905, e *I principi scientifici del divisionismo*, del 1906, ed essere stato a Parigi, ancora nell'ottobre 1907, per visitare la mostra del divisionismo italiano organizzata da Grubicy. Ancora altri autori portano a Boccioni nuovi suggerimenti, come le illustrazioni di Beardsley[33], le incisioni di Munch e il probabile incontro, non si sa quando esattamente avvenuto, con altri giovani artisti d'area milanese, indirizzati in senso simbolista e letterario, come Romolo Romani, Aroldo Bonzagni, Luigi Russolo[34].

Si può anzi osservare che Boccioni viva in questi mesi tensioni contrastanti, che da una parte lo portano a una idealizzazione del moderno, inteso come modo di vivere aggiornato a una cultura e a caratteri nuovi, e che nell'arte si può riconoscere nell'influenza di

---

[33] "Ho passato due notti agitatissime piene di smanie di sogni. Non posso negare che questo è leffetto dei due libri con illustrazioni di Aubrey Beardsley che ho nelle mani da due giorni.", U. Boccioni, *Terzo taccuino*, 25 aprile 1908, in U. Boccioni, 1971, p. 304.

[34] Su questo contesto milanese insiste particolarmente Guido Ballo, in *Preistoria del futurismo*, Milano, 1960, pubblicazione derivata da un suo corso presso l'Accademia di Brera, soprattutto nei capitoli 10-11-12, e poi nel suo saggio introduttivo nel catalogo della mostra *Boccioni a Milano*, 1982.

origine francese, e dall'altra lo conducono verso una visione simbolista e cosmica, di superamento del contingente, la cui radice culturale è negli interessi filosofici, che si estendono a Schopenauer, Hegel, Bergson, e trova possibilità espressive in una tendenza artistica di carattere mitteleuropeo e nordico[35].

Oltre alle illuminanti riflessioni di Boccioni sull'arte, che mostrano il suo procedere fra tentativi e incertezze, i suoi scritti diaristici sono importanti per comprendere la sua condizione esistenziale di questi mesi. Si può notare che l'artista giunge a Milano, oltre che per ricevere maggiori sollecitazioni alla sua evoluzione artistica, per trovare più facilmente dei lavori di immediato guadagno; si rivolge a tal fine ad alcuni stabilimenti industriali o imprese commerciali - Chiattone, Ricordi, il Touring Club Italiano - per ricevere commissioni relative a illustrazioni e cartelloni pubblicitari, nei quali applicare le abilità conseguite in questo senso. Ottiene anche qualche sporadica commissione, come quella per i ritratti dei coniugi Massimino, e progetta alcune opere più complesse, che nel tentativo di rappresentare idee sgorgate da sollecitazioni letterarie, oltre che artistiche, rivestono caratteri maggiormente simbolisti. Un esempio indicativo di tali soluzioni è il progetto di un trittico, *Veneriamo la madre*, poi rimasto allo stato di abbozzo, così pensato originariamente dall'artista: "Ho gettato giù l'idea per un Trittico 'Omaggio alla madre'. Lo avrei già cominciato ma mi mancano i mezzi. La difficoltà più grande dopo questo è di versare il vero nella forma dell'idea senza

---

[35] Parzialmente divergenti, nel valutare l'importanza di alcuni influssi esterni, sono le posizioni di Ballo e di Calvesi, nei loro studi sull'autore. Ballo intende porre in rilievo la persistenza della matrice simbolista e decadente, ricevuta anche nel contatto con la realtà milanese; cfr. G. Ballo, *Boccioni a Milano*, 1982, particolarmente alle pp. 21-27, dove dice fra l'altro: "...l'azione del decadentismo e del simbolismo, del liberty o Jugendstil non solo non è stata negativa per Boccioni, ma si è rivelata un necessario momento da cui ha saputo trarre, anche se dopo vari equivoci e varie opere da considerare necessarie ricerche, vantaggi fondamentali per lo sviluppo del suo particolare linguaggio futurista.", p. 26. Calvesi, invece, indica la convivenza di diverse esperienze, mettendo in secondo piano il peso di taluni incontri milanesi dell'artista. Particolarmente, riferendosi all'esperienza dei primi anni milanesi dell'artista, sottolinea la convivenza di due prospettive, quella della ricerca del nuovo, con la "contemplazione" o "idealizzazione" del mondo moderno nel senso di un "idealismo positivo", e quella del ritorno alla Natura, alla "Gran Madre", immagine nella quale si incontrano le visioni cosmiche e simboliste con le filosofie vitalistiche, cfr. M. Calvesi, *Boccioni prefuturista*, in M. Calvesi, E. Coen, 1983, pp. 32-34.

cadere nel vuoto e nel superficiale. Il quadro è questo. Nei pannelli laterali i due figli. Uno lavora e interroga la scienza; dalla finestra si vede la vita moderna. L'altra lavora al lume della lampada e dalla finestra si vede un cielo di sera nuvoloso e la luna che occhieggia. Nel pannello centrale la madre stanca con due figure ai lati simboleggianti gli affetti dei figli, le due adorazioni. Una dolce, femminile e le bacia la mano con devozione, l'altra più fiera in atto di corruccio e di difesa virile. Sfondo: tramonto, chiesa e rovine..."[36]

L'immagine della madre appare già trasfigurata in una dimensione universaleggiante, che le conferisce un valore morale e spirituale, per quanto sia determinato anche da una condizione di psicologica devozione-sottomissione dell'artista alla figura materna, più volte ritratta in questi mesi. A tale visione idealizzata della madre fa da controparte una considerazione della femminilità venata da pregiudizi derivati dalla cultura decadente, per cui traspare nei suoi scritti la teorizzazione di una freddezza sentimentale, che nasce anche dalla difficoltà che incontra nei rapporti che instaura; si meraviglia, invece, di quella passionalità che arriva a giudicare segno di superficialità, mostrando una dissociazione fra una concezione ideale e la realtà materiale e fisica. Ne tratta, ad esempio, nel confronto quotidiano con la signora Massimino nei mesi in cui è intento al suo ritratto: "Come in tutte le donne le ho trovata quella ferrea convinzione in qualche idea fondamentale che serve loro di base. Credo che le donne abbiano il senso della loro personalità molto più forte degli uomini. Sono individualisti incrollabili. Purtroppo con i sintomi detti sopra ho trovato anche quelli che mostrano il naufragio lento ma fatale di tutte le sue piccole idealità, l'adattabilità si comincia a fare strada e giù, giù, finirà con lo spegnere tutto. Ma credo questo, a parità di valori, più lento nella donna che nell'uomo. La donna sogna sempre qualche cosa. E questo credo sia la ragione per la quale noi uomini gridiamo che della donna non comprendiamo nulla [...] Ora io credo che le donne con la loro anima, il loro valore individuale e la vita piuttosto contemplativa e semplice che conducono siano molto più esercitate al sogno che l'uomo. Se la donna si adatta a vivere con uno piuttosto che un altro è il suo immenso senso pratico che la

[36] U. Boccioni, *Secondo Taccuino*, Milano, 17 (ottobre 1907), in U. Boccioni, 1971, p. 265. Il bozzetto dell'opera, presentato anche nella mostra *Boccioni 1912 Materia*, Milano, Fondazione Mazzotta, aprile-maggio 1995, è in M. Calvesi, E. Coen, 1983, n. 292, pp. 230-231.

spinge a trovare un modo come pensare e sognare a modo suo. Io credo che la donna passa gran parte della sua vita a valutare. E sono le conclusioni più o meno energiche di questa valutazione che spinge la donna a compiere qullo che noi uomini chiamiamo il *tradimento*..."[37]

Si connettono a queste considerazioni esistenziali e psicologiche le indicazioni che introducono la ricerca di un assoluto, intrinsecamente collegato alle idee che dalla idealizzazione della madre lo portano a parlare della "Gran Madre", entità che può essere considerata come qualità panica, in cui convergono la natura, una visione cosmica delle energie universali, un'aspirazione irrisolta a un credo religioso. Se ne trovano diverse tracce, spesso suscitate dal pensiero materno, come quando, in apertura del *Terzo taccuino* - e all'inizio del nuovo anno, 1908 - Boccioni rivolge una preghiera alla Gran Madre: "'Possa io mantenere l'umiltà e la forza di presentarmi davanti ai sacri misteri come un innocente senza ambizioni e falsità. Tutto quello che uscirà dalle mie mani sia un canto di adorazione di esaltazione dal filo d'erba all'albero; da una goccia all'immenso cielo, dal verme all'uomo! Che tutto mi si trasformi nella mente secondo la Verità suprema, senza giudicare né in bene né in male, né in bello né in brutto; possa sempre amando e studiando ciò che è più conforme al mio sogno non perdere mai la comprensione universale!"[38]

In modo anche più specifico, ponendosi il dubbio sul suo possibile credo religioso, ritorna su quest'ordine di questioni poche settimane dopo: "Bisogna avere una religione, una fede per vivere e io l'ho! sento che la mia anima l'ha, ma è terribile perché non ha confini, non è finita. Occorre dunque il dogma avvilente per avere un po' di sicurezza?"[39], dove si coglie come quella "fede" si identifichi in sostanza con ciò che lo spinge a creare, a essere artista, argomento che tornerà negli ultimi giorni, negli appunti dei mesi di guerra. E ancora, su questi temi di indagine spirituale interiore, ritorna nel mese di marzo, con considerazioni sollecitate dalla lettura de *Le mie prigioni* di Silvio Pellico, nelle quali risulta inequivocabile come la soluzione di tali ansie religiose sia comunque da ricercare, per Boccioni, nell'arte: "Come non vedeva (Pellico, n. d. r.) anche nelle filosofie che più professano l'Ateismo una ricerca spasmodica della verità? Cioè della

---

[37] U. Boccioni, *Terso taccuino*, 16 marzo 1908, in U. Boccioni, 1971, p. 288.

[38] Idem, 2 gennaio 1908, p. 273.

[39] Idem, 13 febbraio 1908, p. 280.

Divinità? Per me filosofare significa ricercare Dio. Farne oggi alla vigilia dell'affratellamento universale il monopolio di una Chiesa, o è partigianeria o debolezza di mente o tutte e due insieme. E come comprendo che i liberali d'allora si scagliassero contro il suo libro.

Non posso abituarmi ad un Assoluto. L'Assoluto è in noi. La stessa aspirazione alla perfezione che lo invade pensando a Cristo figlio Dio e alla Rivelazione e ai Dogmi io l'ho dalla mia voce cieca, interna, profonda e alla quale non m'arrischio ora di dare alcun nome. E' l'Arte? E' un bisogno musicale? Estetico?

L'Arte imita la Natura, la Natura è Dio. L'imitazione di Dio è aspirazione al perfetto è religione. L'arte è religiosa..."[40]

Una sintesi delle diverse considerazioni, sulla posizione di ricerca interiore e formale dell'artista-creatore, la si può individuare nella composizione allegorica *Beata Solitudo - Sola Beatitudo*, dove si ritrovano le tensioni di un confronto fra mondo moderno e fuga nell'interiorità, fra un'immagine nietzscheana e accenni descrittivi pre-futuristi, le cui fonti sono da individuare in Ibsen, Munch e Segantini. Boccioni in questo caso fa decisamente prevalere la scelta del soggetto pensato mentalmente sull'imitazione della realtà, altro problema che ritorna nei suoi scritti personali di questi mesi, e riesce a rappresentarvi in modo nuovo problemi formali che indicano un superamento del simbolismo ottocentesco all'interno di un vocabolario ancorato però a modelli liberty e secessionisti. L'idea originaria nasce nell'artista dalla lettura di Ibsen, e doveva rappresentare la "Libertà", "La vera Libertà al di sopra di tutte le miserie. L'impossibilità, la serenità, la contemplazione in alto nel silenzio nel gelo forse (beata solitudo - sola beatitudo) e giù le lotte le fatiche brutali, l'amore, la guerra, la morte"[41], e viene confermata dalle emozioni provate nel documentarsi sulla vita e l'opera di Segnatini[42]. La composizione, nei due disegni, che sono due versioni dello stesso tema, mostra la figura di profilo di un personaggio, l'artista-creatore, in atto di meditazione con la mano sotto il mento, isolata e sospesa nel cielo sotto un sole radiante. Sotto di lui si agita la vita moderna - con fabbriche, velivoli, carri trainati da cavalli - ma anche le figure allegoriche dell'amore, della lussuria, della morte che passa falciando ogni cosa. Diverse

---

[40] Idem, 22 marzo 1908, pp. 295-296.

[41] Idem, *Secondo taccuino*, 21 dicembre 1907, p. 271.

[42] Cfr. idem, *Terzo taccuino*, 1 aprile 1908, in U. Boccioni, 1971, p. 300, 1 aprile 1908.

sono le origini iconografiche delle varie figure, che danno l'immagine di una visione complessa e in un certo senso incerta fra diverse possibilità figurative[43].

Effettivamente, per cercare di far chiarezza sul problema essenziale delle scelte formali, Boccioni cerca di approfondire la sua conoscenza del divisionismo, che gli appare, facendo riferimento al contesto italiano, la tendenza più avanzata dell'arte contemporanea. In questo senso, diventa capitale il confronto con Previati, al quale si rivolge come un devoto allievo; ne studia i testi e le opere ed effettua una prima visita al suo studio il 2 marzo 1908, come annota nel suo diario. La scelta di Previati indica, al momento, il deciso superamento dell'influenza di Balla, per quanto proprio nell'incontro con Previati nascano considerazioni sul suo maestro romano. Ritorna in seguito da lui e il racconto di una visita effettuata nel mese di giugno è interessante per gli argomenti di riflessione che propone a Boccioni, in merito alla qualità intellettuale del personaggio e per i continui riferimenti al mondo musicale, che tanta parte hanno anche in questi anni nell'arte di Previati[44].

Più e oltre che per la conoscenza della tecnica divisionista, Previati influenza Boccioni per la concezione sospesa e sognante che si ritrova poi in alcune opere di questi mesi dell'artista più giovane, che sembra direttamente ispirarsi al maestro divisionista in un dipinto come *Il sogno - Paolo e Francesca*, ascrivibile al 1908-1909[45], molto vicino al *Giorno sveglia la Notte* di Previati, e in alcune illustrazioni e disegni di ascendenza simbolista. In qualche altro caso, invece, si evidenzia

---

[43] L'opera è stata riprodotta molto spesso, cfr. M. Calvesi, E. Coen, 1983, nn. 293-294, p. 232; esposta anche in *Boccioni 1912 Materia*, 1995.

[44] Cfr. U. Boccioni, *Terzo taccuino*, 2 marzo 1908 e 19 giugno 1908, in U. Boccioni, 1971, pp. 287 e 308. Per il giudizio di Boccioni su Previati è interessante, a distanza di qualche anno, il suo commento all'esposizione di opere di Previati e Fornara presso la galleria di Alberto Grubicy, dove osserva: "Gaetano Previati è stato il precursore in Italia della rivoluzione idealista che oggi sbaraglia il verismo e lo studio documentario del vero. Egli ha intuito che lo stile comincia quando sulla visione si costruisce la concezione, ma mentre la sua visione si è rinnovata nella modernità, la concezione è rimasta, come ossatura, al vecchio materiale elaborato del Rinascimento italianao...", U. Boccioni, *Le esposizioni collettive di Gaetano Previati e Carlo Fornara a Milano - L'arte di Gaetano Previati*, "Gli Avvenimenti", n. 14, 26 marzo 1916, in U. Boccioni, 1971, p. 405.

[45] Cfr. M. Calvesi, E. Coen, n. 376, p. 268.

maggiormente un sapore espressionista di derivazione munchiana e affine alla maniera di Romolo Romani, come ne *Il pianto*[46].

Il carattere letterario di queste elaborazioni di tono più idealizzante, in cui Boccioni appare molto interessato alla ricerca di contenuti allegorici e simbolici, si stempera in soggetti tratti dalla realtà, più moderni nei temi e con una maggiore freschezza nella qualità cromatica. Si tratta di tele in cui Boccioni approfondisce temi che ritorneranno anche negli sviluppi futuristi della sua pittura e in cui riprende il confronto con una realtà che gli lascia sempre motivo di indagine e nello stesso tempo di insoddisfazione. Quando lo conclude, il *Ritratto della signora Massimino*[47] lo lascia profondamente scontento, per quella che considera una carenza di espressione e per quella continua ricerca del punto di vista che gli ha fatto modificare più volte l'opera, senza raggiungere i risultati pensati[48]; eppure si tratta di un dipinto estremamente interessante per il modo di porre in relazione la figura con l'esterno urbano, che già assume un ruolo non soltanto secondario, per quell'accostare i carri trainati da cavalli con i più moderni tram e per quelle presenze di persone che si muovono per la strada, oltre che per quel doppio punto di vista, anticipazione del ribaltamento dell'esterno nell'interno che sarà proprio delle più avanzate rappresentazioni di qualche anno dopo. In opere come questa, o *Romanzo di una cucitrice*[49], ritratto dell'amica Ines alla finestra, mentre legge un libro abbandonando per un momento il lavoro alla macchina da cucire, il carattere intimista non tralascia la possibilità di svolgere indagini formali approfondite, che fanno del divisionismo solo una possibilità linguistica da sperimentare e modificare, nei tagli di luce divisa per filamenti, nel descrittivismo che non è già più solo naturalismo, ma introduce principi compositivi che tendono a una sintesi fra soggetto figurativo e modi. Anche nei numerosi dipinti dedicati in questi mesi alla figura della madre Boccioni non si arresta all'indagine psicologica venata dall'approccio affettivo, ma studia le pose, i rapporti luminosi e cromatici, cercando anche in questi nuove possibilità espressive, come in *Controluce*[50]. Ancora altre opere ese-

---

[46] Idem, n. 381, p. 270.

[47] Cfr. M. Calvesi, E. Coen, n. 299, pp. 234-235.

[48] Cfr. U. Boccioni, *Terzo taccuino*, 18 marzo 1908, in U. Boccioni, 1971, pp. 292-293.

[49] Cfr. M. Calvesi, E. Coen, n. 309, p. 240.

[50] Idem, n. 434, p. 295.

guite nel biennio 1908-1909 - come *Tre donne*[51], opera che riprende il tema del confronto con il mondo femminile nella triplice presenza di madre, sorella e amata - sono significative per cogliere le molteplici strade percorse contemporaneamente da Boccioni, convergenti naturalmente verso una necessaria sintesi fra naturalismo descrittivo e interpretazione di luce e colore, secondo modi che spaziano fra i diversi riferimenti indicati. Dal punto di vista dei temi risulta importante affiancare il ritorno a paesaggi di campagna - da *L'aratura* a *Pagliaio al sole* a *Treno che passa*[52] e altri ancora, che dimostrano un nuovo confronto critico con il divisionismo, all'interno di soggetti che rievocano i modi di superamento dell'impressionismo nell'indagine sulla costruzione più che sulla percezione dell'ambiente contadino e degli spazi aperti o ravvicinati - con la serie delle cosiddette "periferie". Sono questi ultimi i dipinti che più decisamente prefigurano le tematiche del futurismo, per quella visione d'ampio campo, dall'alto del balcone di casa, che offre una condizione di rinnovamento del paesaggio che diviene fatto sociale, con le palizzate delle case in costruzione, le ciminiere delle fabbriche, le persone che s'incamminano per andare al lavoro o tornare a casa, nel *Mattino* e nel *Crepuscolo*[53]. Prototipo di questo genere va segnalato l'*Autoritratto*[54] della primavera del 1908, dove Boccioni si raffigura con un colbacco in testa, ricordo del viaggio in Russia, e la tavolozza in mano, all'aperto sul balcone di casa, mentre la piena luce che pervade lo spazio serve a evidenziare la condizione del luogo che sta alle sue spalle, dove le palizzate fanno appunto pensare alla rapida trasformazione in atto. Manca ancora qualcosa, anzi molto, all'interpretazione in chiave rivoluzionaria del mondo urbano e delle sue nuove prerogative, e anche alla rottura delle convenzioni figurative, che saranno proprie della poetica e dell'estetica futuriste; manca cioè la deflagrazione del manifesto di Marinetti e il coraggio di una radicale revisione dei principi formali suscitata da nuovi concetti, quali il dinamismo, la compenetrazione dei piani ecc., e manca anche una più diretta conoscenza delle esplorazioni in corso nell'avanguardia internazionale, cubismo in testa. Boccioni, nel 1909, ha però maturato queste sue visioni con il conforto di maestri autorevoli, ma ancora

---

[51] Idem, n. 455, pp. 302-303.
[52] Idem, n. 329, p. 246; n. 354, p. 260; n. 348, pp. 256-257.
[53] Idem, nn. 420-421, pp. 290-291.
[54] Idem, n. 303, p. 237; si trova nella Pinacoteca di Brera a Milano.

troppo corrispondenti a un ambito italiano, quali Balla e Previati, in un personale confronto con la realtà provinciale e cittadina, con una documentazione ancora scarsa e frammentaria, e il suo percorso si profila comunque con una coerenza interna, non ancora pienamente evidente sul piano dei contenuti.

4. L'avvicinamento al futurismo in Severini, Carrà e Russolo

Severini, come accennato, si trasferisce a Parigi nell'ottobre 1906, e i primi tempi della sua vita in Francia non sono facili, portando l'artista ad arrangiarsi in modo bohèmien, con qualche richiesta di ritratto o di dipinto su commissione, a volte nemmeno ben accolti. Egli ha però modo di rendersi conto della reale situazione dell'arte francese; conosce dapprima Modigliani, poi la vita di Montmartre, incontra personaggi dell'ambiente letterario e teatrale, e diviene amico di un giovane studente di odontotecnica, Pierre Declide, che lo invita a trascorrere lunghi periodi nella casa di famiglia nel Poitou, a Civray, dove nascono interessanti paesaggi di Severini, tra il 1908 e il 1910[55]. In queste opere risulta evidente come il confronto con il soggetto naturalistico sia un'ulteriore occasione, per Severini, di misurarsi con gli sviluppi della pittura postimpressionista, tra il *pointillisme* di Seurat e di Pissarro e il sintetismo di Gauguin. Anche nei soggetti cittadini di questo periodo si trova una analoga attenzione per fattori linguistici sorti dalla proposta francese del neoimpressionismo, che carica di luce-colore la composizione pienamente solare di opere come *Marchand d'oublies (Avenue Trudaine)*, del 1908, o *Primavera a Montmartre*, del 1909, singolare veduta dall'alto, e che infonde carattere unitario al tessuto cromatico, con una freschezza di visione rara nel divisionismo italiano.

Con il trasferimento dello studio al numero 5 dell'Impasse de Guelma, nel quartiere di Pigalle, dove ha come vicini di studio, nello stesso palazzo, Georges Braque, Raoul Dufy, Suzanne Valadon e Maurice Utrillo, Severini si trova al centro del dibattito sull'arte nuova, fra i fauve e i cubisti, potendo seguire da vicino l'evoluzione di Picasso e Braque nel momento di maggior approfondimento delle loro ricerche di un cubismo analitico, e potendo costituire un valido e

---

[55] Sulla formazione e le opere dell'artista, cfr. G. Severini, op. cit., e D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milano, 1988.

necessario tramite, in seguito, fra il futurismo - al quale aderisce inizialmente più per l'amicizia che lo lega a Boccioni che per reale convinzione dei presupposti teorici e dei proclami di Marinetti - e le punte avanzate dell'arte di Parigi.

Carlo Carrà è invece l'unico, fra i firmatari dei manifesti della pittura futurista, ad aver frequentato regolarmente corsi dell'Accademia di Brera, anche se vi si iscrive oltre i vent'anni[56]. Era nato nel 1881 in provincia di Alessandria e aveva iniziato giovanissimo con lavori di decorazione murale, che gli permettono nel 1900 di essere a Parigi per interventi nei padiglioni dell'Esposizione Universale. Già in questi mesi matura un intersse più specifico verso l'arte moderna, visitando le collezioni d'arte francese dell'Ottocento, e si trasferisce quindi a Londra, per alcuni mesi, entrando in contatto con gli ambienti anarchici. A Milano dal 1901 vive fra le difficoltà di svolgere un lavoro continuativo e le esigenze della crescente passione per la pittura, che coltiva frequentando le scuole serali di arte applicata, prima di entrare all'Accademia di Brera, allievo di Cesare Tallone, pittore di tradizione ottocentesca, che dà un impianto solido, ma sostanzialmente libero al suo insegnamento. In questo periodo Carrà passa da ritratti di memoria ottocentesca e scapigliata a composizioni allegoriche di carattere simbolista, con accenti previateschi, come *Allegoria del lavoro*[57], che ha un fondo comunque realista nel soggetto, o *I cavalieri dell'Apocalisse*[58], di sapore decisamente più decadente e nietzscheano, nella visionarietà che la caratterizza. Nei paesaggi e nei soggetti dal vero dello scorcio del primo decennio si riscontra una sensibilità naturalistica che mette a frutto anche i caratteri della pit-

---

[56] Per le notizie biografiche si rimanda a M. Carrà, *Il lavoro e la vita*, in *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, a cura di Augusta Monferini, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995, Electa, Milano, 1994, pp. 515-526, così come ai saggi del medesimo catalogo per la trattazione delle diverse fasi dell'attività dell'artista. Per una catalogazione della sua opera si consulti M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Edizioni dell'Annunciata - Edizioni della Conchiglia, Milano, 1967-1968, volumi I-III. Cfr. anche *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico*, presentazione di P. Bigongiari, apparati critici e filologici di M. Carrà, "Classici dell'Arte", Rizzoli, Milano, 1970, n. 44.

[57] Cfr. *Carlo Carrà 1881-1966*, cit., pp. 178-179.

[58] Cfr. Idem, pp. 180-181.

tura divisionista, mentre Carrà si apre alla conoscenza di giovani pittori che indagano nuove strade, nei temi come, ancora confusamente, nelle scelte stilistiche. In questo contesto si situano gli incontri con Boccioni, Russolo, ma anche con Ugo Valeri, Romolo Romani e Aroldo Bonzagni, che danno il tono della nuova scena milanese. Un'opera come *Stazione a Milano*[59], del 1909, segna, con l'energia dinamica sprigionata dal treno che si avvicina e con l'acceso tono di ascendenza espressionista, una possibile anticipazione di motivi futuristi, mentre, a differenza delle "Periferie" di Boccioni, la vita moderna viene colta da Carrà direttamente nell'animazione mondana della vita notturna o del centro di Milano, nelle opere dipinte tra il 1909 e il 1910 che ormai sono in sintonia con il futurismo, come *Uscita dal teatro*, *Piazza del Duomo a Milano*, *Notturno a piazza Beccaria*[60].

Luigi Russolo, invece, nato a Portogruaro nel 1885 in una famiglia di forti interessi musicali, giunge a Milano all'inizio del secolo, dove la famiglia si è trasferita per permettere ai fratelli di Russolo di studiare al Conservatorio. Più che alla musica, si dedica alla pittura, frequentando l'ambiente artistico giovanile e imparando le tecniche del disegno e dell'incisione. Dimostra una vivace passione culturale per il mondo decadente, e le sue prime opere conosciute, eseguite fra il 1907 e il 1909, hanno spiccate qualità simboliste, accostando figure impostate in senso tradizionale con scheletri, teschi e altre immagini inquietanti, come nelle acqueforti *Nietzsche e la follia*, *Trionfo della morte*, *Maschere*, tra quelle presentate nella mostra del "Bianco e Nero" alla Famiglia Artistica di Milano nel 1909, o nell'*Autoritratto con teschi*, olio su tela del 1909, dove il suo volto emaciato e spiritato appare contornato appunto da alcuni teschi su un fondale scuro, in un'immagine macabra che riporta a certe creazioni d'effetto della poesia scapigliata[61]. Proprio nel 1909 Russolo conosce Boccioni, che

---

[59] Cfr. Idem, pp. 186-187.

[60] Cfr. Idem, rispettivamente pp. 188-189, 190-191, 192-193.

[61] Per l'opera e la personalità di Russolo, cfr. G. F. Maffina, *Luigi Russolo e l'Arte dei Rumori*, Martano, Torino, 1978, dove è riprodotta buona parte della sua opera pittorica. Cfr. anche *Boccioni a Milano*, cit., 1982, pp. 352-353, oltre al saggio di Maffina sulla musica futurista nello stesso catalogo e *passim*. *Autoritratto con teschi* è nelle collezioni del Civico Museo d'Arte Contemporanea di Milano.

presto lo ritrae in un pastello su carta, e da questi contatti intrecciati si costituisce il nucleo di giovani artisti milanesi che di lì a poco aderirà ai programmi di Marinetti, dando inizio al futurismo in pittura.

CAPITOLO III
NASCITA DEL FUTURISMO E PRIMI SVILUPPI NELLE ARTI FIGURATIVE

1. *Milano 1908 e il Manifesto di fondazione del futurismo di Marinetti*

L'evoluzione in senso industriale e moderno della città di Milano è in pieno corso nel momento in cui Boccioni vi si trasferisce e mentre Marinetti matura l'idea del futurismo. La crescita dell'attività produttiva su scala industriale era stata rapida negli ultimi decenni dell'Ottocento, e affondava le sue radici nella prima metà del secolo, con la fondazione di importanti aziende manifatturiere, in particolare nel settore tessile e meccanico, uno dei primi lo stabilimento dei fratelli Kramer, industriali del cotone[1]. Il volto stesso della città subiva rapide mutazioni con i complessi realizzati in alcune aree, quali quella a nord-est di Milano, con la Pirelli di via Ponte Seveso, e dal 1903 anche nel nuovo stabilimento verso Sesto San Giovanni, e l'Elvetica (poi Breda), o a sud, con la Richard (poi Richard-Ginori) a San Cristoforo[2]. Altri importanti edifici industriali si trovavano in altre zone della città, quali l'Isotta-Fraschini in via Monte Rosa, l'Ercole Marelli a Sesto San Giovanni, la stamperia e tintoria di tessuti della De Angeli,

---

[1] Cfr. M. T. Maglioni, *Le origini dell'architettura industriale a Milano: la stamperia di cotone dei fratelli Kramer*, "Archeologia Industriale. Notiziario della Società Italiana per l'Archeologia Industriale - Sezione Lombardia", n. 11-12, 1981; C. G. Lacaita, *L'intelligenza produttiva. Imprenditori, tecnici e operai nella Società d'Incoraggiamento d'Arti e Mestieri di Milano (1838-1988)*, Electa, Milano, 1990.

[2] Una sintesi del processo di espansione industriale in questi anni e dell'effetto sull'immagine della città è in A. Negri, *Milano 1881-1914: la città che sale. La città della produzione*, in *Boccioni a Milano*, 1982, pp. 77-80; cfr. anche il saggio introduttivo allo stesso catalogo di G. Ballo, pp. 11-12

a ovest, o gli importanti insediamenti nell'area fuori Porta Romana, che sarà rappresentata nelle periferie di Boccioni[3].

Alla crescita industriale, la maggiore nelle città italiane, sono connessi diversi problemi di natura sociale e architettonico-urbanistica; per quanto riguarda l'immagine dell'edilizia e della stessa città si assiste a una graduale acquisizione di nuove forme costruttive, più funzionali ed essenziali, con le architetture di origine ingegneristica, fondate sull'uso del ferro e del cemento, ostacolate però da un gusto ancora prevalentemente orientato in senso classicista, che porta a rivestire gli edifici collegati agli stabilimenti, e in qualche caso gli stessi capannoni industriali, di caratteristiche ispirate agli stili del passato, secondo i modi dell'eclettismo di fine secolo. Ancora se ne trovano tracce nei villaggi industriali, come quello della Pirelli o quello di Trezzo d'Adda. Elaborazioni più agili, con caratteri più innovativi, si trovano nelle strutture costruite in occasione delle esposizioni, come la Torre Stigler, eretta nei pressi del Castello Sforzesco dalla omonima fabbrica di ascensori per le Esposizioni Riunite del 1894, alta circa quaranta metri; anche nell'architettura effimera, però, spesso i fabbricati assumono un'immagine esteriore che si qualifica secondo un certo gusto classicista, più che Liberty, come ancora nei padiglioni della grande Esposizione del Sempione del 1906[4].

I problemi sociali derivati dall'industrializzazione, con le conseguenze dell'inurbamento, le condizioni disagiate della fascia proletaria, i fermenti operai e l'organizzazione delle lotte sociali nell'ambito sindacale e politico, e quindi la nascita di forme di assistenza private e pubbliche, hanno importanti risvolti da una parte nella nuova relazione fra l'uomo e gli strumenti di lavoro, con la macchina che diviene paradigma dei mutamenti in corso e nuovo riferimento estetico, e dall'altra nella percezione dell'ambiente, condizionata soprattutto dai nuovi mezzi di trasporto, la ferrovia e in seguito l'automobile.

Proprio il nuovo rilievo assunto dalle macchine, che sarà così determinante nella definizione dell'estetica futurista, trova un'anticipazione nei testi di Mario Morasso, studioso torinese autore di diversi

---

[3] Cfr. A. Negri, cit., e le mappe sulla localizzazione delle industrie e dei servizi nel 1881 e nel 1914 pubblicate nello stesso volume, pp. 186-187.

[4] Cfr. A. C. Buratti, *L'architettura disegnata. Dall'eclettismo al futurismo*, in *Milano nell'Italia liberale 1898-1922*, a cura di G. Rumi, A. C. Buratti, A. Cova, Cariplo, Milano, 1993, pp. 145-176.

scritti sul problema dei mutamenti portati dalla meccanizzazione, come *La vita moderna nell'arte*, del 1904, *La nuova arma. La macchina*, del 1905, o *Il nuovo aspetto meccanico del mondo*, del 1907[5]. Nei suoi scritti, Morasso esalta l'avvento della nuova era meccanica e, seppur con qualche riserva sulla possibilità di una estetica totalmente trasformata, tocca accenti molto vicini a quelli del Manifesto di Marinetti, anche per i paragoni adottati: "vogliamo uscire dai musei, dalle accademie, da tutti quei luoghi rinchiusi [...] e col tramite più veloce [...] sia l'automobile, sia il treno elettrico [...] vogliamo correre là dove si opera, dove si lotta, dove si crea, dove si vive"[6]; e ancora: "Fu detto che l'alata e decapitata Vittoria di Samotracia, troneggiante sugli scalini del Louvre, ha nelle pieghe della sua veste racchiuso il vento, e che nell'atteggiamento della sua persona rivela l'impeto della corsa facile e gioconda; orbene, e non è irriverente il paragone, anche il ferreo mostro quando scuote e scalpita per il battito concitato del motore offre nello stesso modo una magnifica rivelazione di forza virtuale e dimostra palesemente la folle velocità di cui è capace..."[7]

Riguardo al secondo ordine di trasformazioni, risulta interessante una riflessione contenuta in un opuscolo del 1842, *Passeggiata a Milano ed a Monza sulla strada ferrata*, ripreso da Antonello Negri nel suo testo sulla Milano industriale degli anni del futurismo: "I vicini [...] non hanno che un sol colore; sono ombre nere, o bianche, o rosse, o turchine, che appaiono e spariscono innanzi ai nostri sguardi. I passati, i presenti, i futuri pare che si mischino in una riga sola, in un sol tempo; e se lasciano alcuna volta intravedere alcuna interruzione, non l'ha ancor l'occhio avvertita, che le ombre ricominciano e si

---

[5] Accenni all'influenza di Morasso sul futurismo si trovano in molti dei principali studi sul futurismo, cfr. M. Calvesi, *Dinamismo e simultaneità nella poetica futurista*, in AA. VV., *L'Arte Moderna*, Fabbri, Milano, 1967, vol. V, p. 1; P. Bergman, *"Modernolatria" et "simultaneità"*, Svenska Bokförlageb, Uppsala, 1962, pp. 231-235; M. W. Martin, *Futurist Art and Theory (1909-1915)*, Clarendon Press, Oxford, 1968, pp. 42-43. Cfr. P. Quaglino, *La poetica del "dinamismo plastico"*, in *Boccioni a Milano*, cit., 1982, pp. 100-101. Su Mario Morasso, cfr. V. Vercelloni, *Macchinolatria e modernolatria di Mario Morasso*, San Lazzaro di Savena, 1972; P. Serra Zanetti, *Il recupero critico di un antropologo culturale: Mario Morasso*, in *Estetica e società tecnologica*, a cura di R. Barilli, Il Mulino, Bologna, 1976.

[6] M. Morasso, *La nuova arma. La macchina*, dal capitolo *L'estetica della velocità*, cit. in A. Negri, in *Boccioni a Milano*, cit., 1982, p. 79n.

[7] M. Morasso, *La nuova arma. La macchina*, cit. in C. Salaris, *Storia del Futurismo*, Editori Riuniti, Roma, 1985, p. 15.

danno la mano. Gradatamente intanto più l'occhio s'inoltra verso l'orizzonte e più tranquilla si rende la scena circostante; contrasto simultaneo di vista, per cui qui vedi balenare gli oggetti, più in là succedersi lentamente, più in là muoversi appena e quasi riposare. Tutto si compone in un grande circolo, rapidissimo verso il centro, più lento alla circonferenza..."[8].

Sono considerazioni, queste, lontane nel tempo, rispetto al momento in cui nasce l'estetica futurista, ma che già contengono lo stupore del viaggiatore sul treno e la nuova percezione del paesaggio condizionata dai nuovi mezzi di trasporto, che tanti riflessi avrà, ancor prima che per i futuristi, negli artisti dell'Ottocento rivolti a una visione aggiornata del mondo moderno, soprattutto negli impressionisti, che già intendono dare una dimostrazione del *continuum* spazio-temporale provocato dalla velocità dei movimenti e dalla perdita di definizione del paesaggio[9]. Si può comunque dire che queste premesse sociali e storiche costituiscono il terreno nel quale cresce la poetica del futurismo, e pronto a riceverle come naturale conseguenza delle trasformazioni in atto, sempre più decisamente e in tutti i settori, nei primi anni del Novecento.

La personalità determinante per trasformare queste tensioni sociali, estetiche e letterarie in un progetto di intervento globale è Filippo Tommaso Marinetti, che crea il futurismo, come conseguenza delle sue riflessioni e dei suoi entusiasmi personali in merito alla realtà circostante[10].

Nato ad Alessandria d'Egitto nel 1876, da una famiglia benestante, del *milieu* coloniale, Marinetti studia a Parigi, dove consegue il bacca-

---

[8] Cit. in A. Negri, in *Boccioni a Milano*, cit., 1982, p. 79.

[9] Cfr. a tale proposito le considerazioni contenute nel catalogo della mostra *L'impressionisme et le paysage français*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 4 febbraio - 22 aprile 1985 (in precedenza allestita a Los Angeles e a Chicago), Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1985, particolarmente negli scritti di R. Brettell, *Le paysage impressioniste et l'image de la France*, pp. 37-39, e di S. Schaefer, *Rivières, routes et chemin de fer*, pp. 139-144.

[10] Tra i numerosi studi pubblicati sulla biografia e sull'opera di Marinetti, anche in tempi molto recenti, a ridosso del cinquantenario della sua scomparsa, cfr. G. Lista, *Marinetti*, ed. Seghers, Paris, 1976; C. Salaris, *Filippo Tommaso Marinetti*, con interventi di M. Calvesi e L. Marinetti, La Nuova Italia, Firenze, 1988, G. Agnese, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Camunia, Milano, 1990, oltre che a M. Calvesi, cit., 1967; C. Salaris, cit., 1985. Per gli scritti di Marinetti, cfr. F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1983.

laureato in lettere, prima di iscriversi alla facoltà di legge di Pavia, concludendo quindi gli studi a Genova. Già negli anni parigini, alla fine dell'Ottocento, si dedica alla poesia, e la sua rimane una cultura bilingue anche nella fase di promozione del futurismo. Influenzato dalla poesia decadente e simbolista, oltre che dalle correnti filosofiche vitalistiche, Nietzsche e Bergson in testa, nei primi anni del nuovo secolo pubblica alcuni scritti di carattere ancora simbolista, come *La Conquête des Étoiles*, del 1902, cui fanno seguito *Gabriele D'Annunzio intime*, *La momie sanglante*, *Roi bombance*. In quest'ultimo mette in scena un dramma satirico ispirato al contrasto fra socialisti riformisti, come Turati, e rivoluzionari, come Labriola, a testimonianza dei suoi contatti con gli ambienti del partito socialista milanese. Nel 1905 fonda a Milano la rivista "Poesia", con Sem Benelli e Vitaliano Ponti, nella quale ricerca collaborazioni autorevoli, italiane e internazionali, tra cui quelle di Gustave Kahn, Henri de Régnier, Paul Verhaeren, Alfred Jarry, Adolfo De Bosis, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Neera, Guido Gozzano, Mario Morasso, Gian Pietro Lucini. Di grande interesse è l'incontro con Lucini, erede dei fermenti della scapigliatura lombarda, che propone a Marinetti l'idea di una inchiesta internazionale sul verso libero, che egli considera la forma più aggiornata e moderna di composizione poetica. Numerose e qualificate sono le risposte a tale inchiesta, che vengono pubblicate nel 1909 nel volume *Enquête internationale sur le vers libre et manifeste du futurisme*, a cura delle edizioni di "Poesia", poco prima che la rivista sospenda le sue pubblicazioni, a seguito dell'incompatibilità fra le nuove idee futuriste e la precedente veste simbolista. La copertina di "Poesia" è realizzata su un disegno del pittore simbolista Alberto Martini, e anche le illustrazioni contenute nelle pagine interne - di Ugo Valeri, Romolo Romani e Enrico Sacchetti - risentono di un simile gusto letterario e decadente.

Marinetti intanto, toccato anche da una serie di lutti familiari - la scomparsa del fratello Leone nel 1897, quella della madre, nel 1902 e quindi del padre, nel 1907 - ne vive le conseguenze drammatiche a livello personale e psicologico, pur ereditando una notevole fortuna dal padre, che gli permetterà di finanziare le iniziative di "Poesia" prima e del futurismo poi. Naturalmente nelle sue opere e nelle sue imprese si trovano tracce della sua condizione personale, con frequenti riferimenti all'infanzia, alla morte, alla ricerca dell'irrazionale come fuga dalla realtà, accanto alla via di superamento delle tensioni

che viene rappresentata dalla fuga in avanti del mito del moderno e della macchina. Già nel 1908 il poema *La ville charnelle* contiene una composizione dedicata *A mon Pégase*, tradotta in italiano in seguito con il titolo *All'automobile da corsa*, che esalta il nuovo "dio d'una razza d'acciaio [...] avido d'orizzonti, di prede siderali...", alla cui guida il poeta si sente di potersi lanciare alla conquista di spazi impensabili, fino a distaccarsi dal mondo contingente:

"Urrà! Non più contatti con questa terra immonda!
Io me ne stacco alfine, ed agilmente volo
sull'inebbriante fiume degli astri
che si gonfia in piena nel gran letto celeste!"[11]

La passione per l'automobile di Marinetti è cosa risaputa e forse non si sono stupiti in molti leggendo sul "Corriere della Sera" del 16 ottobre 1908 la notizia dell'incidente occorsogli: "Ieri poco prima di mezzogiorno F. T. Marinetti percorreva in automobile via Domodossola. Il proprietario stesso della vettura era alla sterza (sic), e con lui si trovava il meccanico Ettore Angelini, d'anni 23. Non si sa in qual modo, ma pare per la necessità di scansare un ciclista, l'automobile andò a finire in un fossato. Il Marinetti e il suo meccanico furono subito raccolti. Dallo stabilimento Isotta e Fraschini giunsero i corridori, Trucco e Giovanzani, entrambi con automobili. Il primo condusse il Marinetti alla sua abitazione: pare che egli se la sia cavata collo spavento. Il meccanico invece fu dal Giovanzani accompagnato all'Istituto di Via Paolo Sarpi, ove gli furono riscontrate contusioni leggere"[12].

L'episodio è sostanzialmente ripreso, con accenti epici, secondo l'abitudine di Marinetti a far divenire straordinario tutto quanto gli accade, e con un'interpretazione che trasforma l'evento in una simbolica rinacita, nella parte introduttiva del *Manifesto del Futurismo*[13].

---

[11] Oltre che in F. T. Marinetti, op. cit., 1983, il poema si può leggere nell'antologia a cura di L. De Maria, *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano, 1973, pp. 311-315. L'originale è in francese, la traduzione dello stesso Marinetti.

[12] "Corriere della Sera", 16 ottobre 1916, p. 5; articolo trascritto, con qualche errore ininfluente da C. Salaris, 1988, p. 69.

[13] Cfr. F. T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, originariamente pubblicato in francese in "Le Figaro", 20 febbraio 1909; cfr. F. T. Marinetti, cit., 1983; L. De Maria, cit. 1973, pp. 3-9. Un'approfondita analisi dell'origine e dei contenuti del manifesto è in J. P. Andreoli de Villers, *Le premier manifeste du Futurisme*, Editions de l'Université, Ottawa, 1986, e una sintesi delle riflessioni di Andreoli de Villers è stata

Precede, infatti, l'enunciazione degli undici punti di cui si compone il manifesto di fondazione del movimento, il racconto di una notte trascorsa fra inconcludenti questioni filosofiche nell'ambiente orientalizzante della casa di Marinetti. L'ebbrezza della notte e il richiamo dei rumori della strada spinge il poeta e i suoi amici a intraprendere una simbolica corsa in automobile, che si conclude appunto con un'uscita di strada, per la necessità di scansare due ciclisti - "...ed ecco ad un tratto venirmi incontro due ciclisti, che mi diedero torto, titubando davanti a me come due ragionamenti, entrambi persuasivi e nondimeno contradittorii. Il loro stupido dilemma discuteva sul mio terreno... Che noia! Auff!... Tagliai corto, e, pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato...". Questo fatto diventa segno di una rinascita, o perché, come osserva Lista, Marinetti vi vede il momento in cui supera psicologicamente il timore della morte[14], o perché, come dice Calvesi, rappresenta la fuga nell'irrazionale e la scoperta dell'inconscio, che ricollega l'autore all'infanzia e alla madre[15]; Marinetti e la sua, anzi *il suo* automobile riemergono, sfrondati di ciò che è inessenziale - la carrozzeria - per tornare a correre e a dettare "le nostre prime volontà a tutti gli uomini *vivi* della terra".

E' solo a questo punto, dopo il resoconto ai limiti della realtà di tale esperienza, che Marinetti inserisce, con tono molto più diretto, quasi brutale negli spunti più aggressivi, i principi del futurismo. Il manifesto è genericamente riferito al mondo letterario, ma nelle affermazioni e nelle immagini evocate intende realizzare, in un modo immediato, quella fusione fra arte e vita, che trova la sua più diretta esplicazione nei passaggi in cui si riferisce alla *Vittoria di Samotracia* e ai musei come modelli superati e negativi.

Riassumendone le caratteristiche, troviamo una fusione dialettica di due aspetti, una *pars destruens* e una *pars construens*, con il rifiuto dei valori estetici ed etici tradizionali, la volontà di distruggere musei, biblioteche, di rifiutare l'immobilità, di cancellare il passato, anzi lo stesso tempo - "Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipre-

---

pubblicata in "Futurismo Oggi", gennaio - aprile 1988. Una parte del testo è riportata più avanti, nella sezione Materiali, n. 2.

[14] Cfr. G. Lista, cit., 1976.

[15] Cfr. M. Calvesi, 1967, pp. 17-18.

sente", è detto al punto 8[16]. L'atteggiamento distruttivo è derivato dal nichilismo di impronta nietzschiana, per cui, infranti i parametri consueti, siamo "al di là del bene e del male". D'altro canto, e anche in questo senso può soccorrere il riferimento alle posizioni filosofiche del pensatore tedesco, il vitalismo della fusione dell'arte con la vita dà luogo a una nuova forma di bellezza, fondata sulla lotta, sull'aggressività, sulla violenza - con riferimento anche alle teorie anarchico-socialiste di Georges Sorel - fino all'esaltazione della guerra; il momento distruttivo è compreso nella stessa proposta d'azione e il vitalismo ha in sé un forte sentore di morte. L'utopismo della proiezione nel futuro, per cui ci si sente iniziatori del nuovo, ha questo doppio seme, la cui sintesi è da intendersi nel dinamismo, nell'esaltazione della velocità e del divenire irrefrenabile, per cui la vita non ha più radici nel passato - "Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile?", è detto ancora nel punto 8.

Dinamismo, percezione del movimento, esaltazione della macchina: in nome di questi principi il futurismo trova una sua originalità estetica, nell'individuare nei nuovi mezzi di trasporto, nelle nuove macchine, il modello della nuova civiltà, il soggetto della nuova "poesia".

2. *L'approccio degli artisti al futurismo e i primi manifesti della pittura futurista*

Su questi motivi si raccolgono presto le attenzioni degli artisti che qualche mese più tardi incontrano Marinetti e sono conquistati dalle sue idee, rielaborate nel *Manifesto dei pittori futuristi*, datato al febbraio 1910, esattamente a un anno di distanza dalla fondazione del movimento[17]. L'elaborazione di questo testo nasce da una convergenza di intenzioni, particolarmente fra Boccioni e Marinetti, con la fattiva partecipazione di Carrà; evidente risulta l'influenza di Mari-

---

[16] Il concetto di un superamento della separazione fra spazio e tempo può essere considerata affine a quanto affermato solo qualche anno prima da Einstein, con la scoperta della teoria della relatività, ma non si sa fino a che punto Marinetti ne potesse essere a conoscenza; cfr. M. Calvesi, cit. 1967, pp. 36-39.

[17] Anche di questo, come dei principali scritti degli artisti futuristi elaborati fra il 1910 e il 1915, viene data ampia trascrizione nella sezione Materiali, n. 3.

netti, avvicinato dai giovani pittori milanesi con ammirazione. A proposito dei tempi di stesura del manifesto, Carrà, nelle sue memorie, sostiene che sia stato definito in tre sedute, nello spazio di due giorni, con due serate in casa di Marinetti, insieme a Decio Cinti, intramezzate da un incontro mattutino in un caffé di Milano fra i tre artisti che sono più direttamente coinvolti, vale a dire Boccioni, Carrà e Russolo, che evidentemente avevano una certa consuetudine di rapporto[18]. A proposito del momento in cui si sarebbe verificato tale incontro sono state avanzate diverse ipotesi, anche se appare ormai certo sia da ritenersi proprio del febbraio 1910, e non dell'anno precedente, come dice Carrà nel suo racconto e come ha ripreso Ballo[19]; probabilmente è Boccioni a sentire il desiderio di avvicinare Marinetti, per comunicargli la propria ammirazione e forse già per proporgli un'estensione del futurismo alla pittura[20]. Un'ulteriore testimonianza è quella di Palazzeschi, secondo il quale la riunione in cui nasce il *Manifesto dei pittori futuristi* ha avuto luogo al ritorno di Marinetti, Palazzeschi e gli altri futuristi, da Trieste, dopo la prima serata futurista, avvenuta al Politeama Rossetti il 12 gennaio 1910[21]. In ogni caso, non essendo possibile che il manifesto sia stato tenuto celato per un anno prima della sua presentazione, bisogna pensare che tra gennaio e febbraio del 1910, come conseguenza dei contatti fra artisti e letterati dell'ambiente milanese, esso sia stato stilato e sottoscritto da Boccioni, Carrà, Russolo, Bonzagni e Romani - gli ultimi due presto sostituiti da Balla e Severini.

I contenuti del manifesto sono emanazione delle idee di Marinetti, aprendosi con l'adesione al futurismo, ed esplicandosi in un rifiuto dei musei e della tradizione pittorica italiana; l'Italia, paese culturalmente legato a una visione "passatista", come veniva detto in chiusura del manifesto del 1909, diventa il luogo della rinascita moderna e spirituale. Vengono contestate le scuole locali e i vizi di un certo

---

[18] Cfr. C. Carrà, *La mia vita*, Rizzoli, Milano, 1943, p. 129.

[19] Cfr. G. Ballo, *Boccioni*, Il Saggiatore, Milano, 1964, p. 33.

[20] Secondo quanto ricorda Libero Altomare, in un passo ripreso da Christa Baumgarth e da Calvesi, il primo incontro fra Boccioni e Marinetti avvenne, mediatore lo stesso Altomare, alla stazione di Milano, dove Boccioni aveva accompagnato il poeta, già seguace di Marinetti, pochi giorni dopo la serata futurista al Lirico di Milano, tenutasi il 14 febbraio 1910. Cfr. M. Calvesi, cit., 1967, p. 28 e nota 16 p. 266.

[21] Cfr. A. Palazzeschi, *Ricordo di Boccioni*, "Corriere della Sera", 4 giugno 1957; cit. in M. Calvesi, 1967, pp. 24-25.

mondo artistico accademico, degenerato con gli "specialisti" - Ritrattisti, Internisti, Laghettisti, Montagnisti - e con un sistema espositivo ottocentesco. Scarse e poco significative sono le indicazioni sui caratteri specifici del futurismo nell'arte figurativa, con la scelta di trarre gli elementi per la propria pittura dall'ambiente circostante e dalle nuove figure della vita cittadina, con affermazioni sintetizzate in alcuni dei punti programmatici:

"3. Esaltare ogni forma di originalità, anche se temeraria, anche se violentissima. [...]

8. Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa."

Importante, ma segno di una visione dell'arte ancora molto ancorata alla situazione precedente, il riferimento a tre nomi che possono essere presi come modello per la nuova arte, vale a dire Segantini, Previati e Medardo Rosso. Proprio in quelle settimane era in corso, a Milano, un'importante esposizione di Previati, ampiamente recensita dalla stampa, e che costituisce l'occasione di un approfondimento sulle novità portate in pittura dal maestro del divisionismo[22]. Aveva invece contribuito a restituire popolarità a Medardo Rosso Ardengo Soffici, con alcuni suoi interventi del 1909[23], poi raccolti come *Il caso Medardo Rosso*.

Gli assunti troppo generici del manifesto con il quale i pittori firmatari aderiscono al futurismo hanno spinto gli stessi artisti a elaborare un secondo documento, che viene datato 11 aprile 1910, e che viene divulgato in un volantino sottoscritto da Boccioni, Carrà, Russolo, Severini e inizialmente Bonzagni - poi sostituito da Balla. *La pittura futurista. Manifesto tecnico*[24] intende precisare le intenzioni degli artisti nello specifico campo pittorico, traducendo le tensioni anticipate nel precedente testo in proposte che concernono l'aspetto "tecnico" della loro arte, anche se tali indicazioni non corrispondono ancora al tipo di pittura che essi stanno elaborando. Solo in seguito si verificherà un'assimilazione di linguaggio mediante la quale nascerà

---

[22] Cfr. M. Calvesi, *Boccioni e Previati*, "Commentari", vol. XII, fasc. I, pp. 57-65, ripubblicato in M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Lerici, Milano, 1966, poi Laterza, Roma-Bari, ed. 1984, pp. 85-96. Cfr. anche M. Calvesi, E. Coen, cit. 1983, pp. 53-57.

[23] Cfr. A. Soffici, *Italiani all'estero. Medardo Rosso*; *Per Medardo Rosso (Lettera aperta a l'on. Fradeletto)*; *Il caso Medardo Rosso*; *Da Segantini a Rosso*; *Carte in tavola*, pubblicati su "La Voce" rispettivamente in data 4 marzo, 8 aprile, 22 luglio, 18 novembre 1909 e 7 luglio 1910.

[24] Cfr. Materiali, n. 4.

una autentica e originale pittura futurista, mentre in questi mesi, in diverso modo, ciascuno di loro sta sperimentando soluzioni che portino oltre le sperimentazioni derivate dal divisionismo e da accenni espressionisti. Nel manifesto si possono trovare affermazioni che avranno puntuali conferme in opere successive quali *La città che sale* o *Forze di una strada* di Boccioni, *I funerali dell'anarchico Galli* e *Ciò che mi ha detto il tram* di Carrà e altre di Russolo, Balla e Severini, per cui si può dire che un'effettiva comprensione delle idee proposte dal secondo manifesto dei pittori futuristi si avrà solo con i dipinti raccolti nelle esposizioni del 1912.

In merito ai contenuti del *Manifesto tecnico*, resta indubbia la presenza di Marinetti, anche se la sua diretta partecipazione alla stesura del testo non è confermata in alcun modo, e bisogna perciò propendere per una "convergenza" di posizioni fra Marinetti e Boccioni[25]. Quest'ultimo va considerato il vero autore del manifesto, con il contributo di Carrà, mentre posizione secondaria è quella di Russolo e Bonzagni, di semplice adesione quella degli altri firmatari, Severini e in seguito Balla, contattati per via epistolare.

Prima di giungere a indicazioni propriamente concernenti le realizzazioni pittoriche, il manifesto va visto in relazione ai riferimenti che vi sono contenuti al contesto culturale e scientifico del tempo, per quanto in apertura si dica che "con questo secondo manifesto ci stacchiamo risolutamente da ogni considerazione relativa e assurgiamo alle più alte espressioni dell'assoluto pittorico". Nelle asserzioni sull'abolizione dell'idea tradizionale di spazio e di tempo per effetto della nuova importanza del moto sono celate possibili allusioni alle ricerche in atto nell'ambito della fisica, e sono state avanzate ipotesi di conoscenza dei principi che sta contemporaneamente elaborando Einstein, ma che sono qui intuitivamente evocati. Ancora a proposito delle indagini scientifiche, si tratta dell'evoluzione nel campo dell'ottica con i raggi X e Röntgen, anche se letti in relazione ai fenomeni medianici che permettono di guardare oltre la realtà percepita a occhio nudo, e altri accenni al mondo scientifico, della fisica e dell'ottica, sono a proposito del concetto di energia e per la diversa valutazione dei principi del divisionismo; questo rapporto fra arte e scienza vale solo per riferimenti esterni, in quanto agisce un metodo diverso,

[25] Cfr. M. Calvesi, cit., 1967, p. 35.

sempre intuitivo e mai metodico, viziato da una naturale approssimazione[26].

Le componenti filosofiche generalmente riconosciute vanno in direzione del clima nietzscheano, per il vitalismo e per le immagini profetiche, e delle idee di Bergson, per un generico rapporto con l'intuizionismo come sintesi fra l'atteggiamento scientifico-analitico e quello spiritualista che vi aleggia, prima che si verifichi quell'incontro, ripreso in seguito, fra il concetto di dinamismo e la "durata" bergsoniana.

Per quanto riguarda le posizioni più specificamente estetiche, la prima osservazione importante riguarda l'effetto ottico che deriva dalla percezione del movimento come sostanza di un nuovo modo di vedere, che modifica sostanzialmente i corpi e le cose - "Per la persistenza dell'immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono" -, anticipando una compenetrazione di immagini che avrà effettivo sviluppo in seguito, con la conoscenza della pittura cubista; suo corollario è l'intenzione di superare la forma chiusa per dare l'idea dell'ambiente e dell'atmosfera, secondo un'idea di vibrazione che si ricollega direttamente al gesto marinettiano e indirettamente alle ricerche sulla vibrazione atmosferica dell'impressionismo, riletto anche attraverso le personali posizioni di Medardo Rosso. Ancora a Marinetti, che il mese successivo pubblica *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina* - un altro manifesto in cui esalta il valore dell'estetica della macchina come modello che sostituisce l'imperfezione dell'essere umano - rimandano le considerazioni sulla relativizzazione della rappresentazione dell'uomo: "La nostra nuova coscienza non ci fa più considerare l'uomo come centro della vita universale. Il dolore di un uomo è interessante, per noi, quanto quello di una lampada elettrica, che soffre, e spasima, e grida con le più strazianti espressioni di dolore...". A proposito dell'uso dei colori, si afferma il valore di un'esaltazione cromatica che trasformi l'usuale rappresentazione delle figure per una sensazione di maggiore intensità, tesa a cogliere la sostanza di luce di ogni cosa: "Le nostre sensazioni pittoriche non possono essere mormorate. Noi le facciamo cantare e urlare nelle nostre tele che squillano fanfare assordanti e trionfali"; in questo si ritorna alla radice divisionista, per dare però una posizione ulte-

[26] Cfr. M. Calvesi, 1967, p. 39 e Z. Birolli, in U. Boccioni, cit., 1971, p. 429.

riore, che non si arresta a considerare il divisionismo un "*mezzo* tecnico", ma porta a coniare la nuova concezione, parzialmente ambigua, di "complementarismo congenito". E' questo il primo esito declamato nel primo degli otto punti della parte conclusiva del manifesto, e che viene considerato analogo al verso libero nella poesia e alla polifonia musicale; come lo spiegherà in seguito Boccioni nel suo volume del 1914 *Pittura e Scultura futuriste*, si tratta della combinazione fra il complementarismo del colore ripreso dal divisionismo e il dinamismo della forma che deve dare la sensazione del movimento; proprio il "dinamismo universale" è l'altro motivo essenziale, introdotto nel secondo punto programmatico.

Si riprendono perciò giudizi sulla realtà artistica del momento, condannando, insieme alla tradizione accademica, "il falso avvenirismo dei secessionisti", sollecitazione che si deve credere sia stata proposta da Carrà, che in una lettera a Severini del 1914, a proposito del volume di Boccioni, rivendica la paternità di alcune delle posizioni esposte nel manifesto, per le idee che lo dividevano da Boccioni all'atto della stesura dello stesso[27].

In chiusura del manifesto, si trova poi un'affermazione che avrà grande fortuna per definire la condizione dei futuristi: "Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata", con la quale gli artisti del movimento si attribuiscono una condizione nuova e originale nel contesto internazionale.

---

[27] "Io so le idee che Boccioni aveva sulla pittura a principio della nostra amicale relazione. Piuttosto potrei dire io che buona parte delle idee concrete ch'egli ha sull'arte le deve a me.

Ricorderò soltanto due fatti significativi: 4 anni fa egli amava più Klimt che Renoir in pittura - amava i preraffaelliti e non capiva affatto i grandi impressionisti e nemmeno i post Matisse e Picasso. Credeva fermamente che Rodin fosse molto più grande di Rosso. Russolo soltanto potrebbe dire le liti fatte da me con Boccioni per fargli ammettere la grandezza di questi artisti.", C. Carrà, lettera a G. Severini da Parigi, 13 marzo 1914, in M. Drudi Gambillo e T. Fiori (a cura di), *Archivi del Futurismo*, vol. I, pp. 318-319 (d'ora in poi citati con la sigla AF). Nel suo volume, Boccioni sostiene che nella teoria degli stati d'animo da lui esposta era insita l'analogia fra suoni, rumori e odori poi oggetto dell'attenzione di Carrà nel suo manifesto del 1913, del quale si poneva in tal modo come l'ispiratore, attribuendosi un ruolo di precedenza nelle ricerche che sminuiva la posizione teorica di Carrà.

3. *Prime applicazioni pittoriche del futurismo*

Qualche mese dopo, l'esposizione personale di Boccioni a Ca' Pesaro, all'interno delle mostre dedicate a giovani artisti curate da Nino Barbantini nel palazzo veneziano, sovvenzionate dalla duchessa Bevilacqua La Masa, è l'occasione di un primo confronto con gli intenti del futurismo. La mostra - appoggiata da manifestazioni futuriste, con il *Manifesto contro Venezia passatista* diffuso durante la Biennale e con la serata al Teatro La Fenice del 1° agosto, con successivo lancio di manifestini dalla Torre dell'Orologio - risulta però solo un timido approccio ai problemi sbandierati dai manifesti. Boccioni vi presenta quarantadue opere, eseguite dal 1905 in poi, dando un quadro della sua produzione dal momento romano, influenzato dal divisionismo verista di Balla, alle opere del suo periodo di approfondimento dei problemi del divisionismo nell'antitesi realismo-simbolismo, fra Padova, la Russia e i primi tempi milanesi, culminando nella serie delle "Periferie" - che rappresentano l'adesione a temi moderni e a soggetti urbani, nuovi, ma precedenti le proposte contenute nei manifesti futuristi - e in alcuni ritratti, ultimo dei quali la *Maestra di scena*, che dopo l'esposizione Boccioni dona a Ca' Pesaro - anche se poi lo richiede per esporlo a Milano e non lo restituisce più all'istituzione veneziana -, dove si coglie l'evoluzione in senso espressivo della sua pittura, certamente lontana dal principio del "complementarismo congenito". La critica coglie questa incongruenza, con soddisfazione o disappunto, a seconda del punto di vista, e nota come la pittura futurista, se la mostra di Boccioni si può considerare esemplare di essa, non costituisca nulla di particolarmente nuovo o rivoluzionario[28]. Particolarmente incisivo risulta il giudizio di Ardengo Soffici, tra i più aggiornati sulle novità internazionali per avere vissuto fra la fine del 1900 e il 1907 a Parigi, in contatto con Picasso e l'avanguardia artistica e letteraria, che al ritorno da un viaggio a Parigi visita la Biennale e dedica un *post scriptum* alla mostra di Boccioni nell'articolo per "La Voce": " Un ultimo filo d'illusione mi ha condotto a Palazzo Pesaro a vedere se almeno i futuristi lasciassero un adito, una gattaiola, aperta alla speranza. Ma no! E'

[28] Per le vicende e gli esiti dell'esposizione di Venezia, cfr. G. Perocco, *Boccioni a Ca' Pesaro* e E. Coen, *La mostra di Ca' Pesaro*, in *Boccioni a Venezia*, cit., 1985, pp. 65-79 e 81-82. Nello stesso catalogo, seguono lo scritto di Ester Coen alcune delle recensioni pubblicate nei giornali dell'epoca (pp. 83-88).

stato un altro disastro. Umberto Boccioni, l'incendiario, l'anarchico, l'ultramoderno Boccioni, è un saggissimo pittorello, seguace pedestre di Chahine, di Prunier, di Helleu, che so io? che non rischia nulla, sta nel solco, e dipinge come si faceva nel Belgio trenta o quarant'anni fa! E degli altri non parlo!"[29]

Tra le prime opere in cui i futuristi hanno cercato di entrare in sintonia con le intenzioni del manifesto e con gli scritti di Marinetti, si possono indicare due dipinti molto vicini, di Boccioni e di Russolo, *Testa femminile* e *Profumo*. Analogo è il loro soggetto, un volto femminile di profilo con i capelli che lo circondano e che confondono lo spazio circostante attraverso la particolare colorazione, di ascendenza simbolista, che nell'opera di Russolo crea una luce misteriosa, auratica, dietro l'immagine evanescente. Nel *Manifesto tecnico* è detto: "tutti si accorgeranno che sotto la nostra epidermide non serpeggia il bruno, ma che vi splende il giallo, che il rosso fiammeggia, e che il verde, l'azzurro e il violetto vi danzano, voluttuosi e carezzevoli". Per Calvesi i due dipinti vanno visti come una trasposizione figurativa di un passo del testo di Marinetti *Uccidiamo il chiaro di luna*, dell'aprile 1909, dove il momento che precede la sostituzione del chiaro di luna con la luce elettrica, nella prosa lirica ed esuberante del fondatore del futurismo, descrive "vaporose chiome d'innumerevoli nuotatrici" emergere "nell'inebbriante diluvio dei profumi" in un paesaggio notturno immaginario, riscontrando un ulteriore riscontro visivo nell'opera di Carrà, *Nuotatrici*, che quindi, con le precedenti, andrebbe datata alla primavera del 1910[30]. Ancora a *Uccidiamo il chiaro di luna* parrebbe ispirata poi la *Lampada ad arco* di Balla, che l'autore ha retrodatato al 1909, forse per affermare una sua precedenza sulle immagini suscitate da Marinetti, o per mostrare una precoce adesione della sua pittura al futurismo, e senz'altro si può osservare che, indipendentemente dalla sua reale datazione l'opera si intona felicemente alle ricerche precedenti dell'artista piemontese[31]. Altre opere dei mesi successivi mostrano il graduale inoltrarsi dei pittori nella poetica del futurismo, facendo ricorso a un rinnovamento nei temi, prima che nei modi. I tre futuristi milanesi si incontrano nel trattare soggetti della vita cittadina, soprattutto quella notturna, con particolare interesse per l'animazione portata dal muoversi scomposto della folla, come è

---

[29] A. Soffici, *L'Esposizione di Venezia*, "La Voce", n. 47, Firenze, 3 novembre 1910.

[30] Cfr. M. Calvesi, cit., 1967, pp. 49-51.

[31] Sulla datazione del dipinto si rimanda anche a quanto detto nel Capitolo II.

nella *Rissa in galleria* di Boccioni, presentato all'Esposizione della Famiglia Artistica dell'inverno 1910 con il titolo di *Baruffa*[32], o in *Uscita da teatro* di Carrà, che può essere visto in relazione a *Ricordi di una notte* di Russolo. In modo diverso, Boccioni, Carrà e Russolo annunciano singoli aspetti dell'evoluzione della loro poetica: Boccioni applica in modo ancora più deciso la maniera divisionista, avvicinandosi addirittura al *pointillisme* di Seurat, trattando di un momento di scontro che si svolge in un clima di generale agitazione nell'ambiente così familiare ai milanesi della Galleria Vittorio Emanuele; Carrà e Russolo invece trasfigurano il paesaggio notturno con le ombre e le luci che paiono interiorizzarsi, particolarmente nella versione del tema di Russolo, come sempre più votato a memorie simboliste. Nell'opera di Russolo appare il motivo della moltiplicazione delle gambe del cavallo per effetto del movimento, come era affermato dal Manifesto tecnico, così come la sensazione di uno spazio senza limiti chiari rappresenta la sua versione, al momento, dell'assunto "Lo spazio non esiste più..."

L'attitudine simbolica o simbolista di Russolo, che lo porterà a cercare una sintesi fra pittura e musica, e quindi a elaborare la sua "arte dei rumori", il suo più originale contributo al futurismo, si esprime ancora in un altro dipinto del 1910, *I capelli di Tina*, esposto anch'esso alla Mostra Intima della Famiglia Artistica alla fine dell'anno, dove la chioma femminile è ancora protagonista dell'immagine, coinvolgendo nelle sue spire sinuose il colore e la luce in una cangiante variazione che ha il suo fulcro nei raggi bluastri provenienti dai capelli della donna, con evidente significato magico. Diversamente, con *Lampi*, altra opera presentata nella medesima occasione, Russolo mostra di recepire le ricerche dei suoi due compagni, nella personale ripresa del tema delle "periferie" boccioniane e con gamma cromatica densa e espressiva che guarda a Carrà[33].

La radice simbolista e divisionista, del resto, si mostra anche nelle nuove realizzazioni di Boccioni, non ancora pienamente autonome sulla via della definizione di uno stile futurista. Ciò risulta evidente

---

[32] Cfr. M. Calvesi, E. Coen, 1983, n. 657, pp. 368-369.

[33] Cfr. G. F. Maffina, *Luigi Russolo e l'Arte dei Rumori. Con tutti gli scritti musicali*, Martano, Torino, 1978; cfr. anche E. Crispolti, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana, 1980, p. 126 e per le riproduzioni delle opere *Futurismo & Futurismi*, cit., 1986, M. Calvesi, cit., 1967, *Divisionismo italiano*, cit., 1990.

se prendiamo in considerazione i tre dipinti che Boccioni progetta nell'estate del 1910, pur diversamente risolti nella loro versione definitiva, vale a dire *Lutto*, *La città che sale* e *La risata*. Il primo, anch'esso presentato alla fine dell'anno nella mostra milanese, denuncia la costante presenza del modello previatesco, in una certa linea continua dei contorni, e la conoscenza, nel tema e nei modi, delle incisioni di Munch, come già Argan aveva indicato[34]; l'opera rappresenta il primo apparire, dopo il *Manifesto tecnico*, dell'intenzione di dare un soggetto in sequenza temporale e dinamica, con le due donne - quella anziana e quella più giovane, dai capelli rossi - colte in momenti diversi e quindi ripetute più volte all'interno della cornice, disperate mentre la bara viene portata fuori dalla scena[35].

Città che sale è l'opera più complessa che Boccioni progetta nei primi mesi della sua adesione al futurismo e intende rappresentare il più impegnativo contributo dell'artista alle tematiche e alle idee del movimento. Pensato come esaltazione dell'attività umana di trasformazione della realtà urbana e sociale e come confronto fra le limitate forze umane e l'energia inesauribile del progresso, simbolicamente espresso sotto le spoglie dei cavalli con difficoltà trattenuti dagli uomini che vengono trascinati dal loro movimento, subisce un'evoluzione dall'idea iniziale che prevedeva, a quanto si può giudicare da alcuni disegni pubblicati da Ballo e Calvesi, una disposizione a trittico secondo i modi di Previati e di Balla[36]. In successione, Boccioni voleva presentare lo sviluppo di un'attività che dalle radici naturali conduceva a una visione più dichiaratamente meccanica e tecnica delle strutture della città, con un più esteso motivo centrale, dove la scena comprende uomini e cavalli in primo piano e case in costruzione sullo sfondo. Questo episodio viene isolato e diventa centro della sua attenzione già nell'estate del 1910, quando Boccioni, in una lettera a Barbantini, annuncia di essere in procinto di cominciare "un quadro di 2 metri per 3 e altri due poco meno della metà"[37], per prendere corpo progressivamente, con il titolo *Gli uomini*, che appare

---

[34] Cfr. G. C. Argan, M. Calvesi, *Boccioni*, De Luca, Roma, 1953; cfr. anche G. Ballo, 1964, *Boccioni a Milano*, 1982; M. Calvesi, cit., 1966.

[35] Cfr. M. Calvesi, 1967, pp. 55-56.

[36] Cfr. *Giganti e pigmei*, *La notte, il giorno*, *l'alba* e *L'alba, il giorno, la notte*, rispettivamente in G. Ballo, 1964, nn. 335, 336, 337 e pp. 112, 221; M. Calvesi, E. Coen, 1983, nn. 672, 673, 674, p. 373.

[37] Cfr. Lettera di U. Boccioni a N. Barbantini, (luglio-agosto 1910), in AF, vol. II, p. 36. Gli altri due dipinti vanno appunto identificati con *Il lutto* e *La risata*.

in un bozzetto preparatorio[38], prima di essere definito *Il lavoro*, dizione con la quale il dipinto conclusivo appare alla Mostra d'Arte Libera della primavera del 1911. In un'altra lettera a Barbantini del settembre 1910 Boccioni dimostra di concentrare nell'opera molte attese, pur riconoscendola ancora un momento di passaggio verso la poetica futurista - "Ho quasi finito tre lavori. Un quadro di metri 3 x 2 dove ho cercato una gran sintesi del lavoro, della luce e del movimento. E' forse un lavoro di transizione e credo uno degli ultimi! E' fatto completamente senza modello e tutte le abilità del mestiere sono sacrificate alla ragione ultima dell'emozione"[39] - e vi vede l'apparire di una fusione fra soggetto moderno e tema del movimento, in una maniera che risente ancora del divisionismo di Previati nella distribuzione del colore e più ancora nel ritmo della pennellata. Il legame con il divisionismo e l'interpretazione simbolista del tema del lavoro trattengono Boccioni in una condizione di protofuturismo, per quanto più diretta sia la manifestazione del movimento nella posa delle figure; Barbantini, nella sua recensione[40], critica questi aspetti simbolici dell'opera e quella che giudica una certa incertezza esecutiva e Boccioni si difende in un'altra lettera, nella quale accetta alcune delle osservazioni del critico, per quella che giudica "una leggera insistenza di particolari veristici", per affermare la validità dell'opera nell'intenzione di "innalzare alla vita moderna un nuovo altare vibrante di dinamica"[41]. Solo nell'esposizione parigina del 1912 il dipinto acquisisce il nuovo titolo, *Città che sale - La ville monte* - per essere letto nel suo senso più ampio, di costruzione del nuovo ordine-disordine urbano, con le palizzate, le ciminiere e l'animazione della città che appaiono sullo sfondo, considerati in una nuova importanza. A questo proposito, mentre si è sempre pensato che l'immagine della città derivi a Boccioni dall'ambiente milanese nel quale viveva in quei mesi, Calvesi in un recente contributo dimostra la probabile influenza sull'artista della visita compiuta a Roma nell'estate del 1910, riflessa nel ponte della parte superiore sinistra dell'immagine, da identificare allora con il ponte Flaminio - poi Risorgimento - in via di completa-

---

[38] Opera in collezione privata, cfr. G. Ballo, 1964, n. 341, pp. 112 e 220; M. Calvesi, E. Coen, 1983, n. 681, p. 377.

[39] Lettera di U. Boccioni a N. Barbantini, (settembre 1910), in AF, vol. II, pp. 36-37.

[40] Cfr. N. Barbantini, *L'Esposizione Libera di Milano*, "L'Avvenire d'Italia", 19 maggio 1911.

[41] Cfr. Lettera di U. Boccioni a N. Barbantini, (maggio 1911), in AF, vol. II, p. 38.

mento in quei mesi, e nel confronto con il bassorilievo del fregio per il palazzo delle Belle Arti eseguito da Giovanni Prini, che Boccioni incontra in quell'occasione[42]. Nello stesso intervento il critico osserva come il dipinto in questione vada inteso in stretto rapporto con *Il lutto* e *La risata*, quale parte centrale di un ideale trittico, meno rigidamente scandito, che coglie già l'idea della rappresentazione di stati d'animo, al centro dei quali sta l'allegoria della vita moderna. Punto terminale delle ricerche di questo momento risulta essere così la terza tela, *La risata*, che oltre a toccare i toni emotivi di una ritrovata vitalità, riprende un soggetto, quello del caffé affollato e delle luci artificiali, la cui fortuna risale all'impressionismo. Nella soluzione che ci è pervenuta, inoltre, è la prima opera, nel catalogo di Boccioni, che denunci influenze cubiste, nella frantumazione lineare di parti della figura, e questo viene spiegato con un intervento dell'autore sul dipinto alla fine del 1911 - e quindi dopo il viaggio a Parigi - perché essa era stata rovinata da un visitatore della Mostra d'Arte Libera[43].

Un'altra opera che subisce un'analoga trasformazione, da un'idea iniziale, improntata a un contrasto luministico che fa pensare a una soluzione divisionista, a una realizzazione spigolosa, fondata sul contrasto di forme e colori e su una diversa animazione, è *I funerali dell'anarchico Galli* di Carrà. Nel bozzetto del 1910 il ricordo dell'episodio al quale l'artista ha assistito nel 1904 è descritto in modo ancora chiaramente distinto, con la bara portata a spalle da un gruppo di uomini al centro e la polizia a cavallo che interviene a sedare i tumulti; la folla è disposta su un piano orizzontale, ricordando addirittura, come osserva Domenico Guzzi, il *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo[44]. Il dipinto, ora al Museum of Modern Art di New York, vuole essere invece, secondo quanto sostiene l'autore, una prima chiara applicazione del principio esposto nel *Manifesto tecnico*, del "porre lo spettatore al centro del quadro", con qualche affinità con il linguaggio cubista, che fa pensare a una rielaborazione dell'opera pa-

---

[42] Cfr. M. Calvesi, *Un cantiere galoppante*, "Art e Dossier", n. 93, settembre 1994, pp. 22-25.

[43] Ne dà notizia Marinetti nel suo discorso a Venezia al Teatro La Fenice del 7 maggio 1911, e se ne trova traccia in un trafiletto de "La Perseveranza", 7 maggio 1911, cfr. M. Calvesi, E. Coen, 1983, n. 701, pp. 384-385.

[44] Cfr. scheda dell'opera in *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1994, p. 200.

rallela alle ricerche di Boccioni che precedono la realizzazione della mostra parigina del febbraio 1912.

4. *Le prime esposizioni dei pittori futuristi del 1912*

Trattando di queste opere, risulta determinante, per l'evoluzione della pittura futurista, l'incontro con il cubismo, reso possibile effettivamente solo nell'autunno del 1911, ma preparato da alcuni episodi significativi. Bisogna premettere che Boccioni e i suoi compagni non seguono gli sviluppi del linguaggio cubista dagli inizi, ma ne conoscono gli esiti avanzati, del momento in cui Picasso e Braque stanno proseguendo le loro indagini sulla scomposizione della forma e sulla riduzione della materia a stato neutrale, nella fase cosiddetta analitica, e di quando il cubismo si presenta, fra 1910 e 1911, a Parigi in alcune occasioni come un movimento allargato alle presenze di Albert Gleizes, Jean Metzinger, Henri-Victor Le Fauçonnier, Roger de La Fresnaye, Fernand Léger, Robert Delaunay, Raymond Duchamp-Villon e altri. Aveva dato notizie delle ricerche in atto fra i cubisti Ardengo Soffici, in un suo articolo pubblicato da "La Voce" nell'estate del 1911, seguito da un secondo intervento, del critico francese Henri des Pruraux, ospitato sempre nella rivista di Prezzolini[45].

Soffici, che ha avuto un ruolo di prima importanza nella diffusione delle conoscenze sull'arte d'avanguardia francese, avendo vissuto a Parigi a lungo a partire dal 1900, frequentava Picasso proprio nei mesi in cui quest'ultimo stava elaborando *Les Demoiselles d'Avignon*. Ricorda in seguito di avere visto più volte l'opera - mai esposta prima del 1916, anche se mostrata da Picasso ad amici e conoscenti e pubblicata nel 1910 su una rivista americana[46] - nello studio dell'arti-

---

[45] Cfr. A. Soffici, *Picasso e Braque*, "La Voce", 24 agosto 1911, pp. 635-637; H. des Pruraux, *Intorno al cubismo*, "La Voce", 7 dicembre 1911, pp. 703-704. Sulle vicende della preparazione dell'articolo di Soffici, cfr. G. Prezzolini - A. Soffici, *Carteggio. I. 1907-1918*, a cura di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1977 e L. Cavallo, *Ardengo Soffici. Attorno alla pittura*, in *Ardengo Soffici. Arte e storia*, catalogo della mostra, a cura di O. Casazza e L. Cavallo, Rignano sull'Arno, Villa di Petriolo, settembre-novembre 1994, Mazzotta, Milano, 1994.

[46] Cfr. *Les Demoiselles d'Avignon*, catalogo della mostra, Parigi, Musée Picasso, 1988, vol. 2, e particolarmente J. Cousins, H. Seckel, *Eléments pour une chronologie de l'histoire des Demoiselles d'Avignon*, pp. 548-622. Il dipinto è riprodotto a p. 408 dell'articolo di G. Burgess, *The Wild Men of Paris*, "The Architectural Record, New York, vol. XXVII, n. 5, maggio 1910, pp. 400-414.

sta. Condivideva con i cubisti, inoltre, la passione per Cézanne, al quale ha dedicato più di uno scritto in questi anni, e ritornava di frequente nella capitale francese, risultando particolarmente informato sulle vicende dell'arte. Anche nel suo intervento su Picasso e Braque, cita un articolo di Roger Allard, *Sur quelques peintres*, nel quale il critico francese, vicino al cubismo, accosta l'opera di Delaunay e dei nuovi cubisti a quella dei futuristi[47]. Soffici aveva acquistato una certa autorità, nell'ambito artistico, per questo suo aggiornamento a livello europeo, e pertanto la sua stroncatura alla Mostra d'Arte Libera solleva l'indignazione di Boccioni e del gruppo milanese che decide, con la collaborazione di Marinetti, di effettuare una "spedizione punitiva" nei confronti dei vociani, degenerata in una prima rissa al Caffé delle Giubbe Rosse di Firenze e in una seconda il giorno successivo alla stazione, episodio raccontato con partecipazione nella biografia di Carrà[48], seguito da una singolare rappacificazione che apre alla collaborazione tra futuristi e vociani. Le sollecitazioni di Soffici devono aver creato interesse in Boccioni nel corso dell'estate del 1911, insieme con le indicazioni ricevute da Severini, in visita a Boccioni, Carrà e Russolo nel corso dell'estate, spingendo Boccioni e Carrà a effettuare un viaggio di aggiornamento a Parigi per l'organizzazione della mostra che viene programmata per i primi mesi del 1912.

Prima ancora di questo Boccioni, che sente la necessità di collegare le innovazioni formali proposte nelle affermazioni sul dinamismo con una rappresentazione fondata sull'emozione e su dati soggettivi, retaggio di una formazione più simbolista che impressionista, progetta una nuova serie di dipinti collegati dal tema della condizione del viaggio e della stazione, inteso nei suoi riflessi psicologici, con la definizione di *Stati d'animo*. Già dalla prima idea si tratta di un trittico, dove alla sensazione dinamica dei partenti, si contrappone la visione statica di chi resta, trovando il punto di connessione nel momento del saluto, *Gli addii*. La prima elaborazione, precedente il viaggio a Parigi, prosegue in un espressivo accentuarsi dell'impasto dei colori, che va in direzione del superamento dei modi divisionisti, con alcune notazioni descrittive e quasi didascaliche nell'opporre alle

---

[47] Cfr. R. Allard, *Sur quelques peintres*, "Les Marches du Sud-Ouest", n. 2, giugno 1911; cfr. M. Calvesi, *Il futurismo di Boccioni: formazioni e tempi*, 1958, ora in M. Calvesi, 1966, ed. 1984, pp. 68-69; cfr. anche M. Calvesi, E. Coen, 1983, p. 48.

[48] Cfr. C. Carrà, op. cit., 1943, pp. 149-151.

linee verticali di *Quelli che restano*, le diagonali di *Quelli che vanno*. La volontà di cogliere dei significati che si rendano visibili porta Boccioni a concepire un tipo di pittura che cerca nuove forme d'espressione, vagamente indicate nel manifesto tecnico e rimeditate dall'artista, che ne parla a Parigi ad Apollinaire, spiegando che ha voluto rendere la diversità tra i diversi momenti con l'uso di tecniche differenti[49]. Proprio nei giorni trascorsi a Parigi, il pittore futurista prende coscienza di essere nella giusta direzione, anzi si convince di aver compiuto, per intuizione, importanti passi verso le forme dell'avanguardia internazionale senza avere avuto contatti diretti e se ne compiace, considerandosi limitato dall'ambiente italiano[50]. Al ritorno Boccioni riprende a lavorare con rinnovato slancio, modificando una parte dei dipinti che sono destinati ad essere esposti a Parigi, tra cui gli *Stati d'animo*, ai quali riserva anche uno dei punti determinanti del testo di presentazione della mostra, dove viene affrontata in modo più preciso la poetica del futurismo pittorico[51].

L'esposizione nella prestigiosa galleria d'arte di Bernheim-Jeune a Parigi, che si inaugura il 5 febbraio 1912, segue di tre anni la presentazione delle idee di Marinetti su "Le Figaro" e prosegue la ricerca di affermazione del futurismo sul piano internazionale. Nel catalogo sono annoverate trentacinque opere (dieci di Boccioni, undici di Carrà, cinque di Russolo, una di Balla e otto di Severini), ma si sa che la *Lumière électrique* di Balla, in cui è da riconoscere la *Lampada ad arco*,

---

[49] "Ainsi, m'a dit Boccioni, j'ai peint deux tableaux, dont l'un exprime le départ et l'autre l'arrivée. Cela se passe dans une gare. Eh bien! Pour marquer la différence des sentiments, je n'ai pas mis dans mon tableau de l'arrivée une seule ligne qui soit dans le tableau du départ...", G. Apollinaire, *Les Peintres futuristes*, "Mercure de France", Paris, 16 novembre 1911, pp. 436-437; cit. in M. Calvesi, E. Coen, p. 397.

[50] In una lettera scritta da Parigi, il 15 ottobre 1911, pochi giorni dopo il suo arrivo alle amiche, signora Baer e signora Ruberl, mogli di due suoi collezionisti, dice: "... Ho visto già i pittori moderni che mi interessavano. Continuerò a studiarli ma vedo che tutto quasi è stato da me intuito e che solo qualche apparenza esteriore dovuta all'enorme incredibile influenza di Cézanne a Gauguin ed altri, fa sembrare le opere di alcuni più azzardate di quello che realmente siano. Dei cubisti non ho ancora visto Picasso, Braque e qualche altro. Di quelli che ho veduto: Metzinger, Léger, Gleije (sic), ecc. il primo solo cerca realmente in un campo inesplorato... ma che metafisica!! Tutto quello che io ho fatto di metafisico (trascendentalismo fisico...) è ancora una cosa di una realtà assoluta...

E' strano come nulla, assolutamente nulla mi sia sfuggito di ciò che forma il complesso delle aspirazioni della più alta pittura moderna!", in AF, vol. 2, p. 39.

[51] Cfr. Materiali, n. 7.

non venne inviata. Tra le opere di Boccioni figurano, come detto, gli *Stati d'animo*, nella nuova versione, più improntata al confronto con i modi della scomposizione cubista, particolarmente nel momento centrale, quello degli *Addii*, che descrive in maniera più evidente la presenza del treno e di altri riferimenti alle strutture della stazione, ma che ha il suo motivo principale in una sorta di danza delle due figure abbracciate, che giungono in primo piano da sinistra e fluttuano diagonalmente verso destra, seguendo uno svolgimento ondeggiante che richiama ancora i modi previateschi e munchiani. La singolare fusione linguistica e cromatica giunge a risultati nuovi, che toccano il tema della sintesi fra elementi formali innovativi e contenuti emotivi o psicologistici, esplicitato nell'affermazione del testo di presentazione "Noi dichiariamo invece che non può esistere pittura moderna senza il punto di partenza di una concezione assolutamente moderna, e nessuno può contraddirci quando affermiamo che la nostra pittura è fatta di *concezione* e *sensazione* finalmente riunite"[52] e più avanti nel riferimento diretto agli stati d'animo: "Noi giungiamo così a ciò che chiamiamo *la pittura degli stati d'animo*", cui segue una sostanziale descrizione dei tre dipinti del trittico di Boccioni nel loro significato emotivo e formale. Tra le altre sue opere esposte, oltre a quelle eseguite tra 1910 e 1911, come le già considerate *Città che sale* o *La risata*, sono anche tre dipinti che l'artista ha eseguito dopo il viaggio parigino dell'autunno precedente, vale a dire *Visioni simultanee*, *La strada entra nella casa* e *Le forze di una strada*: tre tele sullo stesso motivo, quello del rapporto fra interno ed esterno, della visione dalla finestra e del coinvolgimento nella vita della strada, con il ribaltamento dell'immagine verso l'interno, rielaborazione, secondo i principi futuristi, della nuova concezione dello spazio cubista, che annulla la profondità per portare tutto in una nuova evidenza plastica. La donna di *La strada entra nella casa* è la madre dell'artista, secondo un'intenzione figurativa che Boccioni proseguirà con *Materia*, l'anno successivo. Anche il volto di *Visioni simultanee* esprime una familia-

[52] Il testo di presentazione è sostanzialmente ripreso, come dice una nota riportata in calce allo stesso nel catalogo, da una conferenza sulla *Pittura futurista* tenuta da Boccioni al Circolo Internazionale Artistico di Roma il 29 maggio 1911, per la quale cfr. U. Boccioni, cit., 1972, pp. 11-29. Il testo di presentazione, più volte pubblicato, appare in una versione leggermente diversa nel volume di Boccioni *Pittura e scultura futuriste*, del 1914. Cfr. AF, I vol., pp. 104-108, U. Boccioni, 1971, pp. 13-21 e 431-434.

rità con l'artista, che simboleggia nelle donne ritratte il lato intimo dell'interno o dell'interiorità, proiettato in una confusione-compenetrazione con l'altro, l'esterno, e connesso alla realtà di fuori in uno scambio osmotico. Il volto di *Visioni simultanee* appare due volte, come se fosse riflesso nello specchio della finestra o come se fosse visto da due punti di osservazione differenti, mentre le case girano attorno, cadendo anche dall'alto. I tagli luminosi, che sono applicazione di quelle che vengono definite "linee-forze", frammentano l'immagine, giustificando la combinazione fra i vari elementi. In *La strada entra nella casa* il contesto esterno è ancora quello della *Città che sale*, con il cantiere di costruzione dei nuovi edifici e il cavallo, in dimensioni ridotte, che trapassa la figura della madre, giungendo in primo piano, realizzazione pittorica di quanto era stato detto nel *Manifesto tecnico*. L'energia che Boccioni interpreta e vuole comunicare distingue la sua pittura da quella del cubismo, almeno nel senso della pittura analitica propria a Braque e Picasso in quel momento, trovando consonanze piuttosto con quella di Delaunay; il suo passaggio nel cubismo è trattenuto dal senso del colore che palpita, vibra, si fa luce e materia, secondo i modi di derivazione divisionista e simbolista, radici non accantonate dall'artista anche quando, come in *Le forze di una strada*, egli fa scomparire praticamente il soggetto, per tracciare con le linee le ombre di personaggi e figure della strada, illuminate dai fasci luminosi che determinano il ritmo dell'immagine, nel notturno dei violetti e dei blu. Secondo le conquiste di questi dipinti, Boccioni inserisce nel testo di presentazione della mostra ulteriori precisazioni sul rapporto fra arte e vita, riflesso in quell'incontro fra interno ed esterno che conduce a verificare come lo spettatore sia portato al centro del quadro, in quella che viene definita una "simultaneità", non solo di spazio e tempo, ma emozionale, relativa agli "stati d'animo", al rapporto fra visione oggettiva e soggettiva: "Spieghiamoci ancora per via d'esempi. Dipingendo una persona al balcone, vista dall'interno, noi non limitiamo la scena a ciò che il quadrato della finestra permette di vedere; ma ci sforziamo di dare il complesso di sensazioni plastiche provate dal pittore che sta al balcone: brulichio soleggiato della strada, doppia fila delle case che si prolungano a destra e a sinistra, balconi fioriti, ecc. Il che significa simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri. Per far vivere lo

spettatore al centro del quadro, secondo l'espressione del nostro manifesto, bisogna che il quadro sia la sintesi di *quello che si ricorda e di quello che si vede*."

Rafforza questa concezione del rapporto fra lo spettatore e l'opera d'arte il dipinto di Carrà già commentato, *I funerali dell'anarchico Galli*. Ad esso si riferisce evidentemente il testo nel catalogo della mostra, portandolo ad esempio della realizzazione dell'espressione divenuta centrale della poetica futurista: "Il desiderio d'intensificare l'emozione estetica, fondendo, in qualche modo, la tela dipinta con l'anima dello spettatore ci ha spinti a dichiarare che questo *deve ormai essere posto al centro del quadro*.

Esso non assisterà, ma parteciperà all'azione. Se dipingiamo le fasi di una sommossa, la folla irta di pugni e i rumorosi assalti della cavalleria si traducono sulla tela in fasci di linee che corrispondono a tutte le forze in conflitto secondo la legge di violenza generale del quadro..." L'opera di Carrà giunge a esprimere bene questo convergere di colori e linee in una unica immagine di energia e violenza, concorrendo all'effetto prodotto dai dipinti di Boccioni.

Le tele presentate da Carrà offrono una visione ancor più diversificata delle possibilità di sviluppo del futurismo, ma soprattutto danno la posizione della sua pittura, più pronta di quella di Boccioni a seguire suggestioni esterne. A parte *Uscita da teatro* e *Nuotatrici*, alle quali già si è fatto riferimento, Carrà mostra di porsi a confronto con Boccioni con *Il movimento del chiaro di luna*, che riporta il tema del testo di Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna*, in una visione simile alle *Forze di una strada* boccioniane. La vicinanza con Boccioni nei soggetti si trova anche per *Donna alla finestra*, *La strada dei balconi* e per *La stazione di Milano*, che risolve in maniera convulsa e descrittiva, in pieno clima espressionista, la sensazione del luogo, rappresentato attraverso le rigide linee nere delle strutture, che si piegano a creare il tipico gorgo per conferire l'idea del dinamismo e del coinvolgimento, quasi meccanico, dello spettatore. Ancora rivolto a un certo espressionismo appare improntato il *Ritratto di Marinetti*, nel quale il fondatore del futurismo assume una fisionomia quasi diabolica, e che accenna a una scansione geometrizzante basata sull'intensità del colore rosso. In direzione più apertamente cubista vanno invece le opere nelle quali Carrà introduce la percezione del movimento, *Quello che mi ha detto il tram* e *Sobbalzi di carrozzella*, che dimostrano la tipica chiusura dello spazio di derivazione cubista, in una sorta di *horror*

vacui che contraddistingue all'epoca l'opera di Carrà. Il colore, ancora vivace protagonista in *Quello che mi ha detto il tram*, tende a divenire più neutrale, fino quasi ad annullarsi nel mosaico di *La donna e l'assenzio*, il dipinto futurista più vicino alla pittura di Picasso e Braque, fino a questo momento. Pervade queste opere un senso plastico che rende la materia, dei corpi e degli elementi architettonici o inerti, un unico aggregarsi di parti distinte e vibranti. I lampi luminosi rendono improvvisamente percepibile la sostanza delle cose, coagulata nell'impasto cromatico che segue l'andamento dei contorni frantumati e della sensazione dinamica che si vuole trasmettere. In generale, rispetto alla pittura di Boccioni, si nota una minore distinzione di volumi e di forme, per un più pesante insistere sui colori scuri, derivati dalla sovrapposizione delle tonalità e dal bisogno di mantenere una costruzione del quadro.

Rispetto ai due maggiori esponenti del futurismo milanese, Russolo appare più interessato al simbolismo del colore, che permane una caratteristica della sua pittura, con una semplificazione quasi didascalica dei temi, come è per *La rivolta*, la sua opera maggiore esposta a Parigi, ma già presentata l'anno precedente alla Mostra d'Arte Libera di Milano. Una massa umana, indistinta, di uno squillante color rosso, avanza da destra in un contesto spaziale privo di riferimenti, generando un cuneo che si ripercuote nelle linee geometriche che ne proseguono l'effetto in modo astratto; la città appare in subordine, con le case dalle mura blu e dai tetti rossi poste tutte nella diagonale formata dai fasci rossi, simbolo del movimento e dell'energia della folla in rivolta. Il tema è affine a soggetti già interpretati dai suoi compagni d'avventura, ma reso in modo semplificativo, con colori piatti e uniformi. Gli altri dipinti da lui esposti confermano la sua adesione ai temi del futurismo, che si produce in una essenzializzazione sintetica delle forme e dei colori, che da *Ricordi di una notte* a *Treno in velocità* porta a una concentrazione dell'idea e dell'immagine. *I capelli di Tina* e *Una-tre teste* insistono sul tema simbolico della visione del volto come riflesso di significati interiori, nel colore e nella linea.

Si distingue invece dal nucleo milanese del movimento, che ha, tutto sommato, origini e motivi comuni, la pittura di Gino Severini, che risulta ancora influenzata dal divisionismo *pointilliste* nella stesura del colore e da un'animazione di matrice francese, per il suo insistere sulla vitalità delle strade e dei locali notturni, con memorie im-

pressionistiche. Il suo dipinto maggiore è *La danse du "pan-pan" à Monico*, una grande tela - poi andata distrutta - strutturata come un mosaico di colori appiattiti, che ha per protagonista una folla danzante; in questo e nel *Boulevard* Severini si dimostra capace di realizzare una sintesi fra le ricerche in atto nel cubismo di Le Fauçonnier, Delaunay e degli altri artisti attivi nella capitale francese e da lui direttamente frequentati, le persistenze ottocentesche e le intenzioni esposte da Boccioni e Carrà. I suoi colori hanno caratteri chiari e intensi, diversi da quelli degli altri futuristi, con una stesura a pennellate divise, particolarmente nei soggetti femminili di *Danzatrici gialle*, *Danseuse obsédante*, *La modista*, o ancora nel *Gatto nero*; la scomposizione arriva a toccare la figura, che si divide sulla tela in parti geometriche, tutte rivolte alla resa in superficie e nel colore. Meno presenti i motivi simbolici trattati dal gruppo milanese, così come Severini appare poco propenso a esaltare la meccanizzazione e la violenza della vita moderna, il dinamismo essendo per lui principalmente quello del corpo umano, delle danzatrici, delle sensazioni cromatiche di abiti e insegne luminose.

Nell'insieme la mostra costituisce un valido banco di prova per il futurismo nel contesto internazionale, e la possibilità per il gruppo, già conosciuto all'estero e particolarmente in Francia per l'attività di propaganda di Marinetti e per la notorietà delle posizioni esposte nei manifesti, di rendere noto il livello raggiunto dalla pittura dei singoli esponenti del gruppo. Ancora nel testo di presentazione alla mostra, in apertura Boccioni ha inserito, cosciente del confronto che si sarebbe immediatamente istituito con il cubismo parigino, apprezzamenti per le ricerche di Picasso e degli altri protagonisti del movimento francese, che giudica però ancorati a una visione statica e tradizionale, rispetto alle ricerche sul dinamismo dei futuristi, per questo considerate più aderenti alle caratteristiche della vita moderna; il confronto si estende all'impressionismo, che viene accettato per i suoi dati originari, ma ripudiato perché occorre andare oltre di esso. Nell'entusiasmo e nella convinzione di essere all'avanguardia, con l'ansia di bruciare le tappe che già si è vista in Boccioni, egli considera la mostra futurista la più importante esposizione di pittura italiana - "da Michelangelo ad oggi", aggiunge poi - e afferma che i futuristi si pongono "alla testa del movimento della pittura europea", con un'ingenuità che è facile preda dell'ironia di Apollinaire. La proiezione in avanti è confermata dall'insistere sulla definizione di

considerarsi i "primitivi" di una nuova epoca, di una nuova sensibilità.

L'esposizione consegue un notevole interesse, come dimostrano le presenze alla mostra, già la sera dell'inaugurazione, e alle manifestazioni organizzate in quei giorni, con le conferenze di Marinetti e Boccioni, e le numerose recensioni; certamente non tutte benevole, anzi piuttosto critiche nei confronti dell'avanguardia italiana, e non tutte così importanti. Non si può dire, come l'orgoglio di Marinetti, di Carrà e di Boccioni portava a considerare, che essa sia stata un successo universale, né, come ha poi sostenuto Severini, volendo ridimensionarne i contorni, che si sia trattato di "una severa e meritata lezione"[53].

A parte il giudizio duramente negativo di Louis Vauxcelles[54], che del resto era abituato a mettere alla berlina l'arte contemporanea, come già gli era capitato con i fauves e con i cubisti, gli interventi più autorevoli sono quelli di André Salmon, di Gustave Kahn, sostanzialmente favorevoli alla strada intrapresa dai futuristi, e quello, più articolato e severo, di Apollinaire. Salmon riconosce la novità dei futuristi, particolarmente nell'ambito dell'arte italiana, e considera addirittura che la loro pittura può aiutare i "futuristi" francesi, cioè gli esponenti dell'arte nuova in Francia, a prendere coscienza di sé[55]. E ancor più convinto della validità delle opere presentate dai pittori futuristi si dimostra Gustave Kahn, che li giudica eccellenti artisti, ponendo la loro mostra, insieme alla sala dei cubisti al recente Salon d'Automne, tra gli avvenimenti che meriteranno un posto nella storia dell'arte; valuta inoltre che si inseriscano con pieno aggiornamento nel contesto dell'arte contemporanea.

E' questo invece uno dei punti che Apollinaire trova maggiormente limitati nelle affermazioni "insolenti" dei futuristi, che si credono opposti all'arte dell'ultima avanguardia francese - il cubismo - e

---

[53] G. Severini, op. cit., p. 102.

[54] "... On ne peut prendre ces puérilités au sérieux. Bluff, en italien s'ortographe beffa [...] si les futuristes s'imaginent avoir les premiers traduit, par la plastique, le mouvement et la frénésie de la vitesse, ils se trompent. Claude Monet et Turner en des oeuvres durables ont peint des locomotives filant à toute allure...", L. Vauxcelles, *Les Futuristes*, "Gil Blas", Paris, 6 febbraio 1912; cfr. AA. VV., *La fortuna del futurismo in Francia*, ed. Bulzoni, Roma, 1979, pp. 129-130.

[55] Cfr. S. A. (André Salmon), *Les expositions. Les Futuristes*, "Paris-Journal", Paris, 6 febbraio 1912; cfr. *La fortuna del futurismo..*, cit., p. 229.

ne sono solo degli imitatori[56], trovando similitudini tra la pittura di Boccioni e quella di Picasso, tra quella di Carrà e quella di Rouault, mentre riporta certe opere di Severini all'influenza di Van Dongen, oltre che a quella dei neo-impressionisti. Riconosce la validità di singole opere, tra cui la *Danse du Pan-Pan à Monico* di Severini, che giudica il migliore tra i dipinti esposti, e analizza, particolarmente nel secondo dei suoi articoli[57], i caratteri della poetica del gruppo, fondata sulla ricerca di rappresentazione del movimento, criticando l'eccedenza della teoria sulle opere. Soprattutto, però, Apollinaire tocca una delle questioni più importanti nell'evoluzione dell'arte di quegli anni, dicendo che il limite della pittura futurista si trova nell'eccessiva aderenza al soggetto, mentre l'originalità e la novità della ricerca artistica, in area francese e non solo, è piuttosto nelle preoccupazioni essenzialmente plastiche che portano attenzione al problema delle novità linguistiche e dell'autonomia dell'arte dalla realtà[58]. E' un problema che si innesta al cuore dei principi estetici indagati dal cubismo e che saranno poi dell'astrattismo, che proprio in quei mesi sta trovando una sua base specifica nelle teorie di Kandinskj. In modo per ciascuno di loro diverso tanto Picasso e Braque, quanto Kandinskj, e in un certo senso anche Matisse, erano effettivamente orientati verso una resa plastica, cromatica e formale, del dipinto, che si allontanasse progressivamente dai problemi contenutistici che i futuristi sbandieravano, con qualche assonanza piuttosto, con il primitivo espressionismo tedesco.

L'interesse per la mostra futurista parigina è confermato dalle occasioni espositive che seguono, a Londra e a Berlino. Alla Sackville

---

[56] Cfr. G. Apollinaire, *La vie artistique. Les peintres futuristes italiens*, "L'Intransigeant", Paris, 7 febbraio 1912; ora in G. Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Gallimard, Parigi, 1960, pp. 271-272. Si tratta del primo dei due articoli dedicati da Apollinaire nel giro di pochi giorni all'esposizione futurista. Cfr. Materiali, n. 8.

[57] Cfr. G. Apollinaire, *Chroniques d'art. Les Futuristes*, "Le Petit Bleu", Paris, 9 febbraio 1912; ora in G. Apollinaire, op. cit., 1960, pp. 273-279.

[58] "Tandis que nos peintres d'avant-garde ne peignent plus aucun sujet dans leurs tableaux, le sujet est souvent ce que les toiles des "pompiers" ont de plus intéressant. Les futuristes italiens prétendent ne point renoncer au bénéfice du sujet et cela pourrait bien être l'écueil contre lequel viendrait se briser leur bonne volonté plastique...", G. Apollinaire, op. cit., p. 271; e ancora: "Les futuristes, eux, n'ont presque pas de préoccupations plastiques. La nature ne les intéresse pas. Ils se préoccupent avant tout du *sujet*. Ils veulent peindre des *états d'âme*. C'est la peinture la plus dangereuse que l'on puisse imaginer...", G. Apollinaire, op. cit., p. 277.

Gallery di Londra la manifestazione inaugurale avviene il primo marzo, alla presenza di Marinetti e dei futuristi milanesi; dal catalogo viene eliminata la *Lampada ad arco* di Balla, che non era giunta a Parigi, sostituita da un *Autoritratto* di Russolo. Su richiesta del proprietario della galleria vengono aggiunte delle note esplicative di ciascuna delle opere esposte, elaborate probabilmente dallo stesso Boccioni, che sono un'ulteriore occasione di verificare la coincidenza tra le intenzioni dei manifesti e la realizzazione pratica. Durante l'esposizione di Londra il maestro Busoni acquista *La città che sale* e Rothschild *Uscita da teatro* di Carrà, un quadro di Russolo e due di Severini[59].

A metà marzo gli artisti del gruppo ritornano a Parigi, da dove Carrà e Russolo rientrano in Italia, mentre Boccioni si ferma ancora qualche giorno nella città francese, prima di seguire la mostra a Berlino, dove è stata richiesta da Herwarth Walden, animatore culturale, direttore della rivista "Der Sturm" e fondatore dell'omonima galleria, che ha avviato la sua attività il mese precedente con l'esposizione del gruppo monacense "Der Blaue Reiter", di Kandinskj e Marc. Considerata in una prospettiva storica, l'esposizione futurista a Berlino, accompagnata dalla contemporanea presentazione di opere di altri artisti apprezzati da Walden, dal gruppo di Kandinskj e del "Cavaliere Azzurro", da opere di Delaunay e di altri artisti francesi, di Kokoschka, segna un ulteriore passo verso una maggiore connessione dell'avanguardia internazionale, costituendo una notevole occasione, per Boccioni soprattutto, che vi presenzia, di osservare le ricerche in atto in ambito tedesco e non solo. Scrive Boccioni in quei giorni a Carrà: "Abbiamo quattro enormi sale, le migliori, con luce, ma mal distribuita per mancanza di tende. Vicino a noi c'è una sala di Delaunay (Torre Eiffel e due paesaggi di Parigi); Derain (paesaggio); Vlaminck (idem); Kandinsky (con una composizione musicale).

Al piano superiore: Braque, Herbin, Dufy, Kokoschka, ecc.

Ho dovuto trasformare tutto ciò perché i quadri erano disposti senza alcun criterio.

Erano alti più dell'altezza di un uomo. Ho battuto chiodi e sono stanco. Siamo ospitati in una bella villa, in un viale elegantissimo non lontano dal centro. In tutto siamo tredici o quattordici nomi, e la gio-

---

[59] Cfr. Lettera di U. Boccioni a N. Barbantini, 13 aprile 1912, in AF, vol. II, p. 44 e in U. Boccioni,1971, pp. 351-352.

ventù di tutti i paesi del mondo deve guardare ai nostri nomi col fremito di curiosità che noi ben conosciamo..."[60]

Anche a Berlino Boccioni riceve l'appoggio di Marinetti, che si trattiene con lui qualche giorno nella città tedesca; nonostante i timori manifestati da Boccioni nel prosieguo della lettera a Carrà sopra citata, anche se sono meno incisive le iniziative di supporto all'esposizione, si verifica un certo successo commerciale, per l'interessamento di tale dottor Borchardt, che al termine di una trattativa condotta con Boccioni, con il tramite di Walden, acquista, a condizioni per lui particolarmente favorevoli, quasi tutta l'esposizione - ventiquattro dipinti - sfruttando nei mesi successivi l'affare con l'organizzazione di altre mostre internazionali[61].

---

[60] Lettera di U. Boccioni a C. Carrà (dopo il 12 apr. 1912), in AF, vol. I, pp. 239-240. La data di questa lettera non è sicura. Per Calvesi va anticipata di alcuni giorni, cfr. M. Calvesi, E. Coen, 1983, pp. 87-88, nota 5.

[61] Cfr. lettere di Boccioni a Carrà e Russolo del 29 maggio 1912 e a Severini (ultimi di maggio 1912) in AF, vol. I, p. 243 e in U. Boccioni, 1971, p. 355-357; cfr. anche C. Carrà, op. cit., 1943, pp. 165 sgg.

Copyrighted material

CAPITOLO IV
L'ARTE FUTURISTA DAL 1912 AL 1916

1. Percorso di Balla fra 1912 e 1913

Nel 1912, accanto e dopo le manifestazioni internazionali che hanno segnato la prima affermazione del futurismo nelle arti figurative, altri episodi preparano gli sviluppi successivi del movimento, particolarmente per l'attività di ricerca dei due suoi protagonisti maggiori, Balla e Boccioni, che indipendentemente vanno precisando il loro modo di intendere l'analisi del movimento, la resa plastica e i temi del futurismo.

Pur avendo sottoscritto i due manifesti della pittura futurista e il testo di presentazione dell'esposizione parigina, Balla non espone nelle manifestazioni del gruppo fino alla mostra che si tiene a Roma nel febbraio 1913, dove presenta quattro opere: *Guinzaglio in moto*, *Ritmi dell'archetto*, *Lampada ad arco* e *Bambina moltiplicato balcone*[1], frutto - a parte *Lampada ad arco*, alla cui vicenda si è già più volte accennato - delle sue ricerche dell'anno precedente. Con questi dipinti l'artista piemontese trapiantato a Roma avvia il suo contributo originale ed essenziale all'arte futurista; dopo aver avuto un ruolo determinante per Boccioni e Severini nei primi anni del secolo, per il suo sguardo attentamente rivolto alla realtà contemporanea e per l'applicazione in senso moderno e obiettivo della tecnica divisionista, Balla incontra progressivamente nel futurismo la possibilità di applicare le sue attenzioni nell'osservazione del vero e del movimento inteso in senso ottico, fotografico e cinetico. In lui è sempre vivo un at-

[1] Con questi titoli sono elencate le opere di Balla nel catalogo *Prima Esposizione Pittura Futurista*, Roma, Ridotto del Teatro Costanzi, Galleria G. Giosi, 1913, p. 27. Vengono in seguito indicate con le definizioni divenute più comuni di *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, *La mano del violinista* e *Ragazza che corre sul balcone*, oltre a *Lampada ad arco*.

teggiamento che è stato definito analitico, proprio perché nel guardare al reale ha cercato di indagarne i caratteri fisici e scientifici, riprendendo evidentemente motivi delle ricerche in atto in altri settori. Particolarmente, come è già stato osservato, Balla dimostra attenzione ai procedimenti e alle sperimentazioni in ambito fotografico, trovando riscontro in questi mesi nel rapporto con Anton Giulio Bragaglia a Roma e nell'interesse per la cronofotografia di Eadward James Muybridge e Jules-Etienne Marey. Già in *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, che viene datato alla primavera del 1912[2], si assiste a un'applicazione del tema futurista della moltiplicazione delle parti di un corpo in movimento, le zampe e la coda del bassotto al guinzaglio sembrano ispirate al passo del manifesto tecnico "un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari", in singolare coincidenza, però, con le realizzazioni fotografiche del secondo Ottocento dell'angloamericano Muybridge e del francese Marey, che si erano dedicati allo studio dell'immagine umana e animale in movimento, attraverso la ripetizione di scatti fotografici a breve distanza l'uno dall'altro e in sequenza temporale. Anche nel dipinto di Balla, dove la stessa scelta del taglio visivo particolarmente ravvicinato e schiacciato corrisponde a una possibilità fotografica, l'immagine rappresentata cerca di cogliere le traiettorie attraverso una successione di momenti, di scatti, sintetizzati nell'unica forma, con parti intere e sfumature ai bordi, resa con colori che richiamano ancora la scomposizione divisionista. Per la resa del moto in un'unica immagine, con le sfumature che rendono immateriali le parti soggette al moto più rapido, l'opera di Balla si trova già in sintonia, d'altra parte, con le cosiddette "fotodinamiche" che Anton Giulio Bragaglia ha presentato alla fine del 1911. Il fotografo romano, che sta effettuando tentativi sperimentali in collaborazione con i fratelli Arturo e Carlo Ludovico, esplicita quindi le sue teorie sulla resa fotografica dei corpi in movimento nel volume *Fotodinamismo futurista*[3], dello stesso 1912, poi sconfessato da Boccioni e dal gruppo milanese[4].

---

[2] Cfr. M. Calvesi, 1967, p. 99; G. De Marchis, op. cit., 1977, p. 25; G. Lista, op. cit., 1982, p. 34; e inoltre E. Crispolti, op. cit., 1963, poi 1969; M. Fagiolo Dell'Arco, 1967.

[3] Cfr. A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Einaudi, Torino, 1970 (nuova ed. 1980), e i saggi di G. C. Argan, M. Calvesi, M. Fagiolo e F. Menna nel volume, oltre a *Il laboratorio dei Bragaglia*, catalogo della mostra, a cura di G. Scimé, Ravenna, Loggetta Lombardesca, dicembre 1986 - febbraio 1987, ed. Essegi, Ravenna, 1986.

[4] In un *Avviso* pubblicato su "Lacerba" il 27 settembre 1913 a seguito della pubblicazione di un'edizione del libro di Bragaglia corredata da fotriproduzioni:

Il rapporto di dare-avere fra Balla e Bragaglia non è stato completamente chiarito, ma è innegabile, per la coincidenza di una parte delle loro ricerche e per i contatti di quei mesi a Roma, testimoniati inoltre dalla fotodinamica del 1912 *Il pittore futurista Giacomo Balla*, che ritrae Balla in movimento proprio davanti a *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, ed è comunque plausibile che Balla trovasse conferma alla validità della sua analisi pittorica del movimento proprio nella parallela intuizione di Bragaglia[5].

Oltre i confronti con l'ambito fotografico, nella pittura di Balla agiscono altri interessi per la luce e per i problemi del rapporto fra i colori, che sono sollecitati nei mesi dell'estate e dell'autunno del 1912, quando l'artista trascorre del tempo in Germania, a Düsseldorf, dove è ospite della famiglia Loewenstein, per progettare la decorazione dell'appartamento e gli arredamenti della casa di una amica pittrice. Di questo primo intervento di arte applicata sono giunti a noi solo alcuni progetti, che già vanno in direzione di quella che sarà la sua sensibilità decorativa e astratta in senso geometrico-cromatico estremamente libero e inventivo; ma in questi mesi affiorano altri possibili sviluppi delle ricerche sull'orizzonte visivo e sull'uso dei colori. In un olio su tavola di piccole dimensioni, *Finestra di Düsseldorf*, Balla rappresenta una finestra aperta, dalla quale non si vede nulla, se non il bianco intenso della luce, resa attraverso una sottile scomposizione a trattini, come quella che si trova già in parti di *Dinamismo di un cane al guinzaglio*; anche in questo caso l'inquadratura è ravvicinata e l'unico elemento che modifica la sensazione di vuoto data dalla cornice della finestra aperta è un binocolo posato sul davanzale, ulteriore riferimento metaforico all'azione del vedere esercitata in modo obiettivo, quasi scientifico. Precedenti di tale soggetto si possono individuare nel romanticismo tedesco, in particolare in alcune opere di Caspar David Friedrich che presentano una visione oggettiva e nello

---

"Avviso - Data l'ignoranza generale in materia d'arte, e per evitare equivoci, noi Pittori futuristi dichiariamo che tutto ciò che si riferisce alla *fotodinamica* concerne esclusivamente delle innovazioni nel campo della fotografia. Tali ricerche puramente fotografiche non hanno assolutamente nulla a che fare col **Dinamismo plastico** da noi inventato, né con qualsiasi ricerca dinamica nel dominio della pittura, della scultura e dell'architettura. I pittori futuristi Boccioni Carrà Russolo Balla Severini Soffici". Vi si nota ancora il timore di accuse di rapporti troppo stretti fra pittura e fotografia.

[5] Cfr. particolarmente M. Calvesi, *Le fotodinamiche di Anton Giulio Bragaglia*, in A. G. Bragaglia, cit., pp. 167-194.

stesso tempo estremamente interiore della finestra come campo ottico e filtro fra interno ed esterno.

E' probabile che nel suo soggiorno in Germania Balla abbia avuto modo di aggiornarsi, oltre che sull'arte tedesca, anche su ricerche in ambito scientifico, come quelle sulla percezione e sul valore dei colori, che nell'Ottocento correvano a metà strada fra l'analiticità oggettiva di Fechner, Helmholtz, e dietro di loro Newton, e l'interpretazione in senso estetico di Goethe, Philip Otto Runge e di altri artisti, confermando la validità della visione divisionista. Secondo Giovanni Lista la fonte delle *Compenetrazioni iridescenti* - la serie di bozzetti di Balla, eseguiti dal 1912 al 1914, che approfondiscono lo studio del rapporto fra i colori connesse tra loro da forme triangolari - è anzi da individuare nella cosiddetta "piramide di Lambert", che costituisce il modo di rappresentare visivamente il grado di intensità del colore sulla base dei tre complementari e del bianco, diffuso in Germania alla fine dell'Ottocento, analogamente alle ricerche di Chevreul, Rood e Henry in Francia[6].

Le cosiddette *Compenetrazioni iridescenti* - la definizione è derivata dagli studi sull'iride nella combinazione dei colori, dichiarata da Balla nella sua corrispondenza dalla Germania, e dall'incastro fra le forme triangolari in cui sono elaborati - possono essere considerate, come è stato fatto, fra i primi tentativi di un'arte astratta, anche se con tutta probabilità non avevano originariamente valore di opere autonome[7]. Nel futurismo, poi, il problema del passaggio a un'elaborazione astratta non si pone direttamente, dato che il contatto e il confronto con la realtà visiva, per quanto rielaborata in modo dinamico, plastico, cinetico e scompositivo non entra mai in una dimensione realmente non-figurativa, se non per un superamento del reale, che parte comunque dall'osservazione della realtà. Per Balla, in questo momento, il passaggio a forme astratte è strettamente correlato all'attività decorativa, come dimostrano i bozzetti rimasti degli arredi di casa Loewenstein, e in ciò entra un'altra componente della cultura figurativa tedesca, quella secessionista, nel bisogno di rinnovare i criteri estetici applicati all'architettura. Motivo in più per individuare,

---

[6] Cfr. G. Lista, 1982, pp. 38-42.

[7] Cfr. però E. Crispolti, op. cit., 1963, poi 1969, pp. 134-137, dove osserva come proprio questa serie sia da considerare l'avvio di tutta la ricerca successiva di Balla e appunto un approccio deciso all'arte astratta. Cfr. anche M. Fagiolo Dell'Arco, *Omaggio a Balla - Compenetrazioni iridescenti*, Bulzoni, Roma, 1968.

nello stesso atteggiamento di Balla, un punto d'incontro fra l'impulso di rinnovamento in senso positivista e la radice ancora ottocentesca di certo spiritualismo simbolista, che andrà riaffiorando anche in seguito in lui[8].

Ancora a Düsseldorf Balla realizza *La mano del violinista*, come si deriva da una sua lettera alla famiglia[9]; il dipinto nasce in casa Loewenstein, dove il padrone di casa si esercitava al violino, e accenna all'analogia tra linguaggio pittorico e quello musicale. Ancora una volta è molto particolare la soluzione compositiva, impostata su un telaio tagliato in senso trapezoidale, per aumentare il senso dinamico e la visione del frammento. La rapida successione del moto riprende i caratteri delle fotodinamiche, alle quali è affine la smaterializzazione dei corpi indagati.

Diverso significato assume la rappresentazione del movimento nell'altra opera esposta da Balla con i futuristi all'inizio del 1913, *Ragazza che corre sul balcone*, dove con qualità cromatiche che richiamano il divisionismo di matrice francese, si ha una ripetizione della figura della ragazza nei vari stadi del suo movimento, scandito dalla moltiplicazione delle sagome sullo sfondo di una ringhiera che con le sue barre verticali fa da misurazione della sequenza meccanica dove si sovrappongono le dimensioni spaziali e temporali, con maggiore vicinanza alle cronofotografie.

In seguito Balla opera un ulteriore scarto, dall'osservazione dei corpi in movimento secondo criteri di riproduzione meccanica e fotografica verso una rappresentazione più complessa, atmosferica e polivalente, della velocità. I nuovi soggetti dei suoi quadri del 1913 e 1914 sono le rondini in volo e soprattutto le automobili nella strada, colte nelle diversi sensazioni suscitate dall'immagine in movimento, di riflesso luminoso - attraverso le vetrine dei negozi - e di rumore. Mentre infatti nei dipinti sul tema del "volo di rondini" si ha ancora l'analisi della sequenza e della riproduzione della figura in movimento, collegata dallo studio delle traiettorie, nei numerosi disegni e

---

[8] A questo proposito, cfr. M. Calvesi, *Penetrazione e magia nella pittura di Balla*, in M. Calvesi, op. cit., 1967, pp. 97-128, che coglie i caratteri di uno spiritualismo magico combinati a ricerche più obiettive, ancora in opere come *Mercurio passa davanti al sole*, del 1914, ispirato da un fenomeno astronomico, ma di chiara valenza simbolica o addirittura alchemica; e Crispolti, 1963, poi 1969, considera come dallo sperimentalismo di Balla, da quell'"empirismo fantastico", sorga la reale applicazione delle energie innovative del futurismo.

[9] Cfr. AF, II, p. 152.

oli sulla "velocità d'automobile", titolo al quale vengono aggiunte connotazioni di altro genere, secondo una preoccupazione sinestetica che si rende pressante nel futurismo, si assiste a una trasposizione che giunge a una sorta di non-figurazione per altra via, rispetto a quella astratto-decorativa delle *Compenetrazioni iridescenti*. La memoria visiva dell'automobile è ridotta a poche linee, curve, diagonali, verticali, che portano verso una scomposizione in senso puramente geometrico, di superficie, che è accentuato dalla preponderante monocromia o bicromia, fino a una resa d'insieme dove nulla è più riconoscibile come dato oggettivo. Balla avvia così una schematizzazione che rende il tessuto del dipinto una combinazione coerente di luci e ombre che vogliono essere visione assoluta e distaccata dell'idea della velocità. In questo affiora una intenzione plastica che trasforma e genera un nuovo spazio, diverso da quello continuo in senso cubista delle opere di Carrà del 1912 e anche dal senso plastico che sta contemporaneamente indagando Boccioni, ma che si collega, come personale elaborazione, alle loro ricerche.

2. *Boccioni fra 1912 e 1913: da* **Materia** *alla scultura*

Dopo gli enunciati teorici di un'arte tesa a rendere il rapporto fra la sensazione dinamica derivata dalla realtà moderna e l'esito emotivo degli stati d'animo, attraverso i criteri delle "linee-forze" e del "trascendentalismo fisico", Boccioni precisa l'intenzione di rendere l'essenza plastica delle cose mediante realizzazioni pittoriche e scultoree che rendano l'ambiente e non più il soggetto isolato. Centro delle sue riflessioni nel corso del 1912, durante e dopo le esposizioni futuriste internazionali, è la necessità di spezzare decisamente la forma chiusa, tradizionale, per cogliere una dimensione plastica, di volume e tridimensionale, che coinvolga lo spazio, sia quello dell'osservatore, in una sorta di invasione dell'esterno, sia quello che comprende il soggetto dell'opera, non più isolato, ma come parte di un ambiente. Convergono, in questo senso, tanto le ricerche pittoriche, che da *Visioni simultanee* e *La strada entra nella casa* giungono alle nuove configurazioni sintetiche di *Materia* ed *Elasticità*, quanto quelle

scultoree, avviate appunto in questi mesi, in stretta connessione con la sua pittura[10].

Problema centrale diventa quello di una definizione specifica del linguaggio della scultura, come si ha nel *Manifesto tecnico della scultura futurista*, che Boccioni ha datato 11 aprile 1912, ma che ha quasi certamente elaborato in seguito[11]. In una lettera a Vico Baer del 15 marzo di quell'anno, da Parigi, Boccioni comunica di essere "ossessionato dalla scultura"[12], e Severini, nella sua autobiografia, ci conferma che nelle settimane trascorse a Parigi prima di tornare in Italia, dopo le mostre di Berlino e di Bruxelles, e quindi nell'avanzata primavera del 1912, Boccioni fosse particolarmente interessato ad essa, tanto da voler visitare, insieme con Severini, gli studi di Augste Agero, Aleksandr Archipenko, Costantin Brancusi, Raymond Duchamp-Villon, che diversamente stavano affrontando il problema di una scultura d'avanguardia[13]. Severini si dice stupito che solo poche settimane dopo questi incontri, senza averne fatto parola in precedenza, ritenendo valida la data apposta da Boccioni al suo testo, questi avesse reso noto il suo manifesto, ma è più credibile che esso sia stato pubblicato più tardi, forse già nell'autunno, quando appare su una rivista francese[14], anche perché riporta una citazione dal *Manifesto tecnico della letteratura futurista* di Marinetti, del maggio 1912. Inoltre, l'elaborazione teorica dovrebbe essere strettamente correlata alle sperimentazioni pratiche, che Boccioni può avere affrontato approfonditamente solo nell'estate, quando ha ripreso a lavorare nel suo studio milanese.

---

[10] Sulla scultura di Boccioni e sulla sua definizione teorica, si rimanda alla bibliografia sull'autore e in particolare a U. Boccioni, 1971, per le considerazioni di Z. Birolli, pp. 435-438; M. Calvesi, *Il problema di Boccioni scultore*, in M. Calvesi, E. Coen, 1983, pp. 109-110; M. Rosci, *La materia e lo stato d'animo plastico*, in *Boccioni 1912 Materia*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, Verona, Galleria dello Scudo, dicembre 1991-febbraio 1992, Mazzotta, Milano, 1991, pp. 43-64, riedito con alcuni approfondimenti in occasione della nuova esposizione a Milano, Fondazione Mazzotta, aprile-maggio 1995; E. Coen, *La scultura di Boccioni*, in C. Pirovano, *Scultura italiana del Novecento*, Banco Ambrosiano Veneto-Electa, Milano, 1991, pp. 66-74.

[11] Cfr. Materiali, n. 10.

[12] "In questi giorni sono ossessionato dalla scultura! Credo di aver visto una completa rinnovazione di quest'arte mummificata...", Lettera di U. Boccioni a V. Baer, Parigi, 15 marzo 1912, in AF, II, pp. 42-43.

[13] Cfr. G. Severini, op. cit., pp. 123-124.

[14] In "Je dis tout", 6 ottobre 1912.

La questione di una scultura aggiornata alle ricerche in ambito pittorico trovava diverse strade di svolgimento, da un approfondimento del puro senso volumetrico in una chiusura della forma di tipo stilizzato e organico-geometrico, come operava Brancusi, a una frammentazione ispirata ai moduli cubisti di scomposizione della figura, secondo una partizione meccanico-geometrica, come si rivelava diversamente nelle opere di Archipenko e di Duchamp-Villon, sulla scorta delle prove di Picasso, la cui *Testa di Fernanda*, del 1909, Boccioni potrebbe aver visto a Parigi, e che trova affinità con le sue prime sculture, che hanno per soggetto la testa della madre.

Boccioni non fa riferimento ai suoi contemporanei nel manifesto, che si apre con la consueta condanna del panorama attuale, per la sua dipendenza dal passato; particolarmente violento è il suo atto d'accusa verso tutto ciò che è tradizione, che non risparmia l'influenza dell'arte classica, medievale, di Michelangelo. I punti di riferimento per rinnovare la scultura vengono naturalmente indicati nei principi della pittura futurista: "Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente, ma matematicamente, all'**infinito plastico** e all'**infinito plastico interiore**. La nuova plastica sarà dunque la traduzione nel gesso, nel bronzo, nel vetro, nel legno e in qualsiasi altra materia, dei piani atmosferici che legano e intersecano le cose...". Tra gli artisti che hanno affrontato il problema del linguaggio della scultura moderna, Boccioni cita Constantin Meunier, Antoine Bourdelle e Auguste Rodin, che giudica troppo ancorati al monumentalismo e al michelangiolismo, pur con caratteristiche personali, e Medardo Rosso, che loda per le novità nei soggetti, nel modo di trattare la materia, nel tentativo di rendere la figura umana non più nella sua dimensione chiusa e bloccata, anche se lo considera eccessivamente pittorico e gli attribuisce i pregi e i difetti dell'impressionismo[15]. Le novità essenziali da lui proposte sono - con

---

[15] "L'opera di Medardo Rosso è invece rivoluzionaria, modernissima, più profonda e necessariamente ristretta [...] Purtroppo le necessità impressionistiche del tentativo hanno limitato le ricerche di Medardo Rosso ad una specie di alto o bassorilievo, la qual cosa dimostra che la figura è ancora concepita come mondo a sé, con base tradizionale e scopi episodici.

La rivoluzione di Medardo Rosso, per quanto importantissima, parte da un concetto troppo esteriormente pittorico, trascura il problema d'una nuova costruzione dei piani...", U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 11 aprile 1912.

lo scopo di raggiungere quello che definisce "lo stile del movimento" - la necessità di rompere la forma chiusa per realizzare una "scultura d'ambiente" che nasce dalla combinazione fra parti del corpo e parti della realtà circostante, con aspirazioni architettoniche, e la possibilità di usare differenti materiali, anche tratti direttamente dalla realtà, secondo quella fusione polimaterica che ha il suo corrispondente nelle proposte letterarie di Marinetti e musicali di Balilla Pratella.

Le idee contenute nel manifesto trovano la loro prima applicazione in alcune sculture che hanno per tema la testa della madre di Boccioni, fusa con elementi materici quali il telaio di una finestra, in *Fusione di una testa e di una finestra*, e scomposta nei vari piani geometrici e plastici, come in *Antigrazioso*, unica rimasta tra queste sue prime elaborazioni plastiche, o in *Testa+casa+luce*, che è la più vicina ai dipinti che negli stessi mesi Boccioni esegue con gli stessi obiettivi, vale a dire *Materia* e *Costruzione orizzontale*[16].

Il percorso di ricerca di questi mesi ha il suo centro emblematico in *Materia*, opera che sintetizza le ricerche plastiche e i contenuti simbolici in un dipinto che trasfigura l'immagine della madre dell'artista in presenza generatrice di valore universale, la funzione della quale, in analogia con l'attività creativa dell'artista, ha il suo fulcro nelle mani, giunte davanti al grembo, realizzate con un'evidenza plastica che le fa emergere dalla superficie della tela, in posizione centrale. Molte possibilità di lettura fanno di *Materia* una delle realizzazioni più complete eseguite da Boccioni, e alla sua analisi hanno contribuito esaustivamente gli autori dei saggi nel catalogo della mostra costruita attorno a quest'opera. Per Marco Rosci con essa si verifica un equilibrio fra il significato simbolico e le ricerche in ambito formale, in relazione alle fonti figurative e al legame con la produzione scultorea, oltre che con le indicazioni di Marinetti[17]. Marisa Dalai Emiliani considera invece la particolare soluzione spaziale, che in modo diverso dai tentativi cubisti modifica l'oggettività della visione

---

[16] Cfr. Calvesi-Coen, 1982, nn. 751, 752, 757, 765 e 774.

[17] Rosci giustifica tra l'altro la presenza del cavallo e del corpo umano ai lati della figura centrale come emanazioni di un unico flusso vitale: "... in *Materia*, sprigionandosi dai lombi e dal ventre della madre-matrice, assurgono a simbolo plastico-dinamico della vita infusa nella materia, con ciò riproponendo l'identificazione fra l'artista e la madre, ma su un piano metafisico e non più solamente di 'sensation visuelle'", cfr. M. Rosci, op. cit., p. 50.

prospettica tradizionale, per giungere a un reale coinvolgimento dello spazio dello spettatore, nella negazione della distanza, con la rappresentazione di un'espansione convessa, paragonandola all'*Autoritratto allo specchio* del Parmigianino. Per lei, Boccioni ribalta non solo la visione prospettica della profondità, ma la stessa trasparenza della *mimesis* in una "costruzione autonoma, liberata dall'esigenza dell'imitazione"[18].

Precedono la risoluzione di *Materia*, come detto, *Visioni simultanee* e *La strada entra nella casa*, dove analogamente la figura femminile, della madre e dell'amica Ines (o della sorella), servono a mettere in relazione l'interno con l'esterno, sostituendosi allo sguardo dell'artista, in un contesto che supera la rappresentazione consueta dello spazio, per racchiudere la figura centrale in una sorta di mandorla che allude alla femminilità e al modo di identificare la santità nella pittura medievale. *Materia* ha, in più, la trasformazione in energia di ogni porzione dell'opera, con la presenza del cavallo che filtra dall'esterno al di qua della figura, e con l'ombra di una figura umana in movimento sul lato opposto, che presenta affinità con il soggetto del *Nu descendent l'escalier, n. 2*, di Duchamp.

Minor carica emblematica, ma altrettanta forza plastica si riscontra nel dipinto gemello di *Materia*, *Costruzione orizzontale*, dove la figura della madre è tagliata appena sotto le mani giunte, mentre i volumi delle case dei dintorni, senza alcuna animazione o movimento, le si dispongono attorno e sopra, secondo una composizione studiata nei particolari, come denotano le misure e le indicazioni tracciate dall'artista lungo le direttrici di alcune linee, a dimostrazione della necessità di una logica interna nella costruzione dell'immagine.

Con l'elaborazione parallela di questi dipinti, e delle sculture a conferma delle sue teorie plastiche, si può dire che Boccioni metta a frutto in modo personale, guidato dalla sensibilità plastica che tende alla complessità della terza dimensione e quindi dell'architettura, le

---

[18] M. Dalai Emiliani, *Dalla trasparenza della mimesis all'opacità della poiesis*, in op. cit., pp. 65-82, v. p. 68. Simili riflessioni riporta, sempre nel catalogo *Boccioni 1912 Materia*, anche Antonello Negri, che confronta l'opera con i suoi immediati precedenti nella produzione boccioniana in analogia alla ricerca cubista per la sua visione a 360 gradi; cfr. A. Negri, *Uno sguardo circolare*, in op. cit., pp. 27-42. Ancora un altro saggio, di Fausto Petrella, tratta dei risvolti psicologici del legame con la madre e della costruzione di una nuova realtà attuato attraverso il futurismo; cfr. F. Petrella, *La "materia" inquieta e le sue trasformazioni. Appunti per una ricerca*, in op. cit., pp. 83-114.

riflessioni sorte nei primi mesi del 1912, al confronto con l'avanguardia internazionale, e soprattutto con il cubismo, dal quale ha ricevuto stimoli che non sono mai diventati una passiva influenza. Si rende necessaria per lui, a questo punto, una nuova chiarificazione organica, per comprendere l'originalità e le possibilità dell'apporto futurista.

3. Prime affermazioni in Italia e il tuolo di "Lacerba"

Anche se erano state organizzate numerose serate futuriste, nelle quali anche l'arte figurativa aveva avuto un notevole rilievo, per gli interventi polemici di Boccioni - il più importante dei quali è la conferenza tenuta al Circolo Artistico Internazionale di via Margutta a Roma il 29 maggio 1911[19] - una diretta e più completa divulgazione dell'arte figurativa futurista non si è avuta in Italia fino alla fine del 1912. Negli ultimi mesi di quell'anno l'attenzione di Marinetti, Boccioni e degli altri futuristi si rivolge all'ambito italiano, con l'avvio di contatti più stretti con il gruppo fiorentino de "La Voce" e con l'organizzazione della prima esposizione di pittura futurista a Roma, che si inaugura in una galleria del teatro Costanzi l'11 febbraio 1913.

Il rapporto con gli artisti e letterati fiorentini della rivista di Prezzolini si avvia a divenire più solido in autunno, dopo che nell'estate del 1912 Soffici aveva dedicato nuovamente un articolo ai pittori futuristi, criticandoli ancora per le loro soluzioni, ma riconoscendone il carattere di novità nell'ambiente italiano[20]; nei mesi successivi, per il tramite di Severini, che trascorre qualche tempo presso la famiglia d'origine in Toscana e si reca a Firenze per incontrare Soffici, Papini e Palazzeschi, facendosi latore delle proposte del gruppo milanese, si intrecciano nuove proposte comuni[21].

La convergenza fra futuristi e vociani si verifica sul piano esistenziale più che su quello della poetica, per quel generico e giovanilista bisogno di novità e di ricerca, senza una reale coincidenza di scelte espressive, anche per la diversa cultura d'origine, improntata alle

---

[19] Cfr. U. Boccioni, *La Pittura Futurista*, in U. Boccioni, 1972, pp. 11-35.

[20] Cfr. A. Soffici, *Ancora sui futuristi*, "La Voce", 11 luglio 1912.

[21] Sulla questione cfr. M. Carrà, *Convergenze e difficoltà fra Milano e Firenze*, in *Futurismo a Firenze 1910-1920*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, febbraio-aprile 1984, Sansoni, Firenze, 1984, pp. 9-16 e gli altri saggi dello stesso volume.

esigenze della città moderna e industriale per gli uni e originata in una vibrante sintesi di tradizione e spirito critico toscani, l'altra[22]. I frutti della collaborazione si vedranno nelle pagine di "Lacerba", nel periodo centrale dell'esistenza della rivista, voluta da Soffici, Papini e Palazzeschi come un foglio più spregiudicato e combattivo della "Voce", al quale continuano a partecipare attivamente. L'*Introibo* non firmato del primo numero della nuova pubblicazione - appoggiata finanziariamente dal tipografo Vallecchi - dai toni accesi e provocatori, non giunge alle decise e violente scelte di campo dei manifesti futuristi, preferendo ostentare un distacco intellettuale e libertario, che porta ad accettare nuove forme di pensiero e di scrittura. Tra i sedici punti programmatici, vi sono osservazioni come "Noi amiamo la verità fino al paradosso (incluso) - la vita fino al male (incluso) - e l'arte fino alla stranezza (inclusa)" e "Noi siamo inclinati a stimare il bozzetto più della composizione, il frammento più della statua, l'aforisma più del trattato, e il genio nascosto e disgraziato ai grand'uomini olimpici e perfetti venerati dai professori", con una combinazione di cinismo e di buon senso che si riassume in un altro degli aforismi introduttivi: "La vita è tremenda, spesso. Viva la vita!"[23].

Nel frattempo il contributo dei "lacerbiani" è ospitato nella prima esposizione organizzata dal gruppo futurista in Italia, dove Ardengo Soffici è presente, in qualità di invitato, con un gruppo di nove dipinti, nei quali rappresenta una scomposizione formale di paesaggi e nature morte influenzata dalla conoscenza di Cézanne e dei cubisti, più che dalle esigenze dinamiche e plastiche degli altri artisti espositori[24]. E nella serata futurista tenutasi nello stesso teatro durante la mostra, il 21 febbraio 1913, Papini interviene con il discorso "Contro Roma accademica e bizantina" - pubblicato come *Discorso su Roma*, che suscita reazioni simili all'analoga provocazione effettuata da Marinetti a Venezia tre anni prima.

Con il numero di "Lacerba" del 15 marzo si verifica la fusione tra i due gruppi; oltre a un ragionato articolo di Papini, *Contro il futurismo*,

---

[22] Cfr. M. Carrà, op. cit.

[23] *Introibo*, "Lacerba", a. I, n. 1, Firenze, 1 gennaio 1913. Di "Lacerba" esiste una rieidizione anastatica pubblicata dall'editore Mazzotta, Milano, s.d. (1970).

[24] I titoli sono attribuiti in sintonia con i caratteri tipicamente futuristi di combinazione fra i concetti e i temi, come *Saggio di una sintesi pittorica della città di Prato, Scomposizione di piani d'un fiasco, Linee e volumi di una strada*; cfr. *Prima Esposizione Pittura Futurista*. Roma, Ridotto del Teatro Costanzi, Galleria G. Giosi, 1913, p. 31. Cfr . anche *Futurismo a Firenze*, cit., pp. 69-71.

che riassume e confuta le critiche al movimento, sono pubblicati il *Bombardamento di Adrianopoli* di Marinetti, un testo di Buzzi e due contributi teorici di Carrà e Boccioni, rispettivamente *Piani plastici come espansione sferica nello spazio* e *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*. Senza sbilanciarsi definitivamente nell'abbraccio della poetica del movimento di Marinetti, Papini approva metodi e iniziative dei futuristi e invita a guardare alle loro opere senza pregiudizi[25].

Effettivamente, a conseguenza della pubblicità che si erano conquistata, i futuristi vivevano il paradosso del confronto con un pubblico che era attratto alle loro manifestazioni per mettere in atto nei loro confronti quelle stesse energie, provocatorie e distruttive, che il gruppo futurista intendeva orientare nei confronti della tradizione e della società "passatista". Il lancio di ortaggi e oggetti di vario genere, gli improperi e gli schiamazzi che impedivano quasi la presentazione delle loro idee e la lettura di manifesti e proclami, nell'atmosfera che si deriva dalle cronache e dai ricordi biografici, venivano accettati come conseguenza delle "stranezze" propagandate dai futuristi, ma vanno intese in un clima che aveva spinto al di fuori del campo dell'arte l'intervento dei futuristi, mettendo a diretto confronto la loro produzione con un pubblico impreparato a ricevere qualsiasi prodotto dell'arte moderna, dagli impressionsiti in poi. L'incontro dell'arte con la vita stava conducendo a una simbiosi dai contorni contrastanti. Poche voci critiche riescono a guardare al di là del fenomeno di costume costituito dal futurismo, e ne colgono l'originalità in campo estetico; particolarmente, un lusinghiero articolo è dedicato ai pittori futuristi e alle loro opere nella mostra romana dal giovane storico dell'arte Roberto Longhi, ancora dalle colonne de "La Voce"[26]. Non solo egli valuta la qualità delle singole realizzazioni, interpretandone profondamente le peculiarità espressive e la coerenza con le intenzioni, ma giudica la superiorità del futurismo sul cubismo per la maggiore complessità estetica.

Tra i dipinti presentati al teatro Costanzi figurano alcuni nuovi esiti di matura definizione del particolare contributo al futurismo di ciascuno dei partecipanti al movimento; Boccioni, oltre a riproporre gli *Stati d'animo* - che non ha accettato di cedere in Germania l'anno

---

[25] Cfr. G. Papini, *Contro il futurismo*, parzialmente riportato fra i Materiali, n. 12.

[26] Cfr. R. Longhi, *I pittori futuristi*, "La Voce", 10 aprile 1913, pp. 1052-1053, cfr. Materiali, n.15.

precedente - e a *Materia* e *Costruzione orizzontale*, espone alcune altre composizioni che vanno in direzione di quella combinazione plastica fra figura, volume e ambiente, la maggiore delle quali è *Elasticità*, originata probabilmente dall'impressione ricevuta da una visita di quei mesi agli stabilimenti della Pirelli[27]. Nel formato quadrato, che accentua il valore emergente delle forme-colori, la figura a cavallo assume una dimensione simbolica ed emblematica paragonabile a quella della madre dell'artista in *Materia*, riassumendo l'idea di elasticità come proprietà fisica e muscolare che si propaga dall'animale allo spazio circostante, coinvolgendo case, costruzioni e paesaggio industriale. Le linee-forze si ritraggono progressivamente, inglobate nel ritmo circolare e avvolgente che dal corpo del cavallo si diffonde nell'ambiente.

Diversamente, Carrà appare indirizzato a quella trasposizione del linguaggio cubista avviato con opere come *Galleria di Milano* e che in un dipinto come *Ritmi d'oggetti* dimostra un'attenzione rivolta anche alla maniera di Léger[28].

Russolo ha quattro dipinti nella mostra - come Balla che presenta le opere già indicate - e dimostra di proseguire in una personale linea di ricerca che trae dalla simbologia del colore per una didascalica resa di contenuti astratti in immagini d'effetto, come in *Solidità della nebbia* o in *Dinamismo musicale*, romantica e decadente visione della possibile resa figurativa del linguaggio musicale. Con esso, Russolo dichiara la sua sensibilità per il mondo dei suoni, al quale approda in seguito il suo interesse in modo più specifico, e che nel tentativo di rendere sensazioni musicali nel linguaggio figurativo si dimostra in sintonia con i tentativi di Kandinskj, di Kupka, di Picabia - autore nel 1913 di un dipinto astratto dal titolo *La musique est comme la peinture* -, oltre che dei cubisti, e con una convergenza di interessi anche con Balla per *La mano del violinista*.

Severini espone sei dipinti, nei quali l'intenso cromatismo si addice ai soggetti ispirati alla vita notturna parigina, procedendo secondo quel cubismo del colore, che in modo personale si trova a confronto con la tendenza che Apollinaire identifica come "cubismo orfico".

---

[27] Cfr. M. Calvesi, E. Coen, 1982, n. 799, pp. 448-449. L'opera fa parte della collezione Jucker, acquisita dalle raccolte del Civico Museo d'Arte Contemporanea di Milano.

[28] Cfr. *Carlo Carrà 1881-1966*, cit., 1994, pp. 202-203 e 206-207.

4. *Teoria ed estetica futuriste nei manifesti e negli scritti dei protagonisti*

La possibilità di pubblicare le loro prese di posizione su "Lacerba" spinge gli artisti futuristi a specificare la loro poetica. Nelle colonne della rivista fiorentina appaiono nei mesi del 1913 e del 1914 i principali scritti di questa fase del futurismo, dove più stringente si fa il rapporto fra le idee propugnate dal movimento e le opere dei singoli autori. Si ripropone in questo senso la questione del confronto fra teoria e prassi artistica, sempre vivo quando gli artisti cercano di manifestare attraverso dichiarazioni il senso del loro fare; è del resto caratteristica di questa fase delle avanguardie esprimersi con i proclami, per la convinzione di operare per valori che non sono semplicemente artistici, e alla luce di queste considerazioni vanno presi in considerazione i diversi testi elaborati nel corso di questi mesi.

Va notato che, sul fondo comune del desiderio di caratterizzare la poetica del movimento, tipica del futurismo, il suo collegamento con le espressioni artistiche e vitali, e la differenziazione da simili prese di posizione di altre forme d'avanguardia, soprattutto d'area francese, si verificano anche differenze nelle idee dei singoli, evidenziando una non completa unitarietà o coincidenza fra di loro. Le peculiarità delle indicazioni teoriche sono una continuazione delle differenti scelte estetiche, in quanto questi testi vogliono essere anche una definizione del modo di operare di ciascuno.

Nel numero di "Lacerba" del 15 marzo 1913, per esempio, si confrontano due scritti di Boccioni e di Carrà; quello di Boccioni, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste* - parzialmente ripreso nell'ottavo capitolo del suo volume dell'anno successivo, destinato a diventare la *summa* del suo pensiero sull'arte - cerca di dare una nuova sistemazione dell'orizzonte d'azione del futurismo, che parte dalle sue esperienze più recenti, vedendo nella scultura la naturale applicazione della continuità tra figura e ambiente, che costituisce la cosiddetta "solidificazione dell'impressionismo", e esplicitamente ammette di aspirare alla rappresentazione dell'idea di continuità nello spazio derivata dal testo di Bergson, *Materia e memoria*, citato direttamente[29]. Del filosofo francese, Boccioni accetta immagini che

---

[29] *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* è stato pubblicato nel 1896 dall'editore Félix Alcan di Parigi. Boccioni cita due passi dal quarto capitolo, in merito alla percezione del movimento nella continuità del corpo nello spazio. La

sono in sintonia con il suo modo di rappresentare il moto dei corpi e lo sfondo vitalista che fa della realtà esteriore il punto d'incontro fra pulsioni individuali e contesto naturale, dove l'io è spinto da un impulso o "slancio vitale" - "*élan vital*". Non entra specificamente, però, nel suo sistema di pensiero, pur essendosi documentato su di esso, ma lo usa per assonanze, così come fa con i riferimenti scientifici ripresi con la libertà del processo di conoscenza dell'arte, intuitivo e figurato[30].

Ancora, in questo primo intervento su "Lacerba", Boccioni indica l'aspirazione al primitivo, citando anche Gauguin, tra le origini di un nuovo atteggiamento dell'artista che si vuol liberare dalle strutture

---

frase, estrapolata dal contesto, costituisce un'immagine efficace di quello che Boccioni intendeva rappresentare nella sua opera, e si può pensare, per quello che il filosofo francese dice in questa parte del suo saggio, che Boccioni abbia ricevuto un'illuminazione da esso sul suo stesso modo di rappresentare il moto non nei suoi stati successivi, come avviene nei dipinti di Balla, ma come una sintesi di un tutto che può essere percepito nella sua idea, come condizione interiore, anche se Boccioni non chiama in causa il riferimento essenziale del testo di Bergson, la facoltà della memoria. Alcuni passaggi, di questo stesso capitolo del libro di Henri Bergson, trovano evidenti analogie con gli esiti del futurismo:

"Ecco, per esempio, la mia mano posata nel punto A. La sposto nel punto B, percorrendo l'intervallo d'un sol tratto. In questo movimento c'è, nello stesso tempo, un'immagine che colpisce la mia vista e un atto che la mia coscienza muscolare coglie. La mia coscienza mi dà la sensazione interna di un fatto semplice, poiché in A c'era uno stato di quiete, in B c'è uno stato di quiete, e tra A e B si colloca un atto indivisibile, o per lo meno indiviso, passaggio da uno stato di quiete a un altro, in cui consiste il movimento stesso. Ma la mia vista percepisce il movimento sotto forma di una linea AB che viene percorsa, e che, come ogni spazio, è indefinitamente scomponibile. All'inizio sembra quindi che io possa considerare questo movimento indifferentemente come molteplice o come indivisibile, a seconda che lo consideri nello spazio o nel tempo, come un'immagine che si delinea fuori di me o come un atto che compio io stesso...", H. Bergson, *Materia e memoria*, in *Opere 1889-1896*, a cura di P. A. Rovatti, Mondadori, Milano, 1986, p. 287. E più avanti: "Che in un certo senso ci siano molteplici oggetti, che un uomo si distingua da un altro uomo, un albero da un albero, una pietra da una pietra, è un fatto incontestabile, poiché ciascuna di queste cose ha delle proprietà caratteristiche e obbedisce a una determinata legge di evoluzione. Ma la separazione tra la cosa e il suo ambiente non può essere netta; si passa per gradazioni impercettibili dall'una all'altro: la stretta solidarietà che collega tutti gli oggetti dell'universo materiale, il perpetuarsi delle loro azioni e reazioni reciproche, attestano abbastanza bene che essi non hanno i limiti precisi che noi attribuiamo loro. La nostra percezione disegna, in qualche modo, la forma del loro residuo...", Idem, p. 304.

[30] A questo proposito, cfr. M. Calvesi, 1967, p. 39 e pp. 61-63.

tradizionali, e accenna ai contatti con le nuove scoperte scientifiche, per dimostrare la complessità dei modi di applicazione del futurismo, secondo formule che va progressivamente chiarendo[31].

Carrà, nel suo articolo *Piani plastici come espansione sferica nello spazio*, tocca motivi più specificamente tecnici, nel definire la qualità delle diverse forme adottate, dimostrando interesse per una lettura dell'arte figurativa che rimanda alle espressioni parallele dell'architettura e della musica; vi è in lui comunque una certa comunanza di posizioni con Boccioni, che si risolve in un confronto con il cubismo, accusato di staticità e di limitatezza nei fini, improntato a riferimenti bergsoniani: "Noi futuristi cerchiamo, invece, con la forza dell'intuizione, d'immedesimarci nel centro delle cose, in modo che il nostro io formi colla loro univocità un solo complesso. Così noi diamo i piani plastici come espansione sferica nello spazio, ottenendo quel senso di *perpetuamente mobile* che è proprio di tutto ciò che vive..."[32]

Parallelamente a queste definizioni in sede teorica, si rende urgente infatti la specificazione degli assunti del futurismo in relazione ai recenti svolgimenti dell'avanguardia francese, le cui vicende vengono seguite, dopo le mostre del 1912, con maggior attenzione. Apollinaire, in un suo testo apparso su "Der Sturm" di febbraio, parla di una nuova declinazione del cubismo, proveniente dalle ricerche sulla luce e sul colore di Seurat, che ha definito "orfismo", e che ha in Delaunay il suo rappresentante principale. A questa tendenza lo scrittore francese riconduce non solo la pittura di quegli autori che hanno dato vita a nuove forme di cubismo nelle opere presentate nel recente Salon d'Automne e nel gruppo della Section d'Or, vale a dire Léger, Picabia, Duchamp, Gleizes, Metzinger, ma anche le ricerche degli artisti del gruppo tedesco "Der Blaue Reiter", che avevano effettivamente avviato contatti con Delaunay e l'ambiente parigino, e i futuristi italiani, "che, usciti dal fauvismo e dal cubismo, considerano errato abolire tutte le convenzioni prospettiche e psicologiche"[33]. In marzo, poi, commentando le opere esposte al Salon des Indépen-

---

[31] Cfr. U. Boccioni, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, "Lacerba", 15 marzo 1913; ora in U. Boccioni, 1971, pp. 39-44.

[32] C. Carrà, *Piani plastici come espansione sferica nello spazio*, "Lacerba", n. 5, 15 marzo 1913, p. 54.

[33] G. Apollinaire, *Die Moderne Malerei*, "Der Sturm", febbraio 1913; cfr. G. Apollinaire, *La peinture moderne*, in *Chroniques d'art 1902-1918*, Gallimard, Parigi, 1960, p. 356. Il testo è probabilmente la trascrizione di una conferenza tenuta da Apollinaire a Berlino nel gennaio di quell'anno, e preparata nell'autunno 1912.

dants, Apollinaire insiste sulle proprietà e sulla forza del nuovo movimento pittorico, esaltando i nuovi dipinti di Delaunay e usando per definirne le qualità il concetto della "simultaneità" e di un "complementarismo" che non si arresta al rapporto divisionista fra i colori, ma coinvolge la scomposizione delle forme, oltre a recuperare, con esso, il valore del soggetto[34].

Boccioni reagisce a queste ultime affermazioni che rievocano i principi esposti dai futuristi nei loro manifesti, per dichiarare la precedenza e l'indipendenza della pittura futurista da quella di Delaunay e della seconda ondata di cubisti, approfittando dell'occasione per dimostrare alla critica italiana l'importanza assunta a livello internazionale dal futurismo, che è stato considerato con grande attenzione dall'ambiente francese, fino a venire "plagiato"[35]. Nel suo articolo, fra l'altro, Boccioni accenna, in risposta a un'osservazione di Emilio Cecchi, contenuta nella sua recensione alla mostra del teatro Costanzi, a proposito della resa del movimento come successione di immagini divise, alle "forme uniche della continuità nello spazio", definizione che prosegue le sue interpretazioni del concetto di "durata" bergsoniano, ma che soprattutto sarà il titolo di una sua scultura esposta pochi mesi dopo a Parigi, che sinteticamente riassume le idee plastiche dell'artista.

A proposito dei rapporti del futurismo con l'orfismo, si può dire che vi sia una convergenza di interessi, per cui Boccioni può aver osservato con interesse opere di Delaunay nel corso della sua permanenza a Parigi dell'anno precedente, trovandovi una concordanza nel modo di rappresentare lo spazio della nuova città, su origini di un diverso divisionismo del colore e delle forme, e che Apollinaire abbia, più o meno volutamente, dopo aver parlato in una conversazione con Severini e Boccioni del termine orfismo applicato anche al futurismo, usato delle suggestioni ricevute dai dipinti e dai proclami futuristi, senza indicarne l'origine, per adattarle alla nuova definizione del cubismo cromatico francese, nell'intenzione di creare una

---

[34] Cfr. gli articoli apparsi su "L'Intransigeant" del 18 e 25 marzo e soprattutto G. Apollinaire, *A travers le Salon des Indépendants*, "Montjoie!", 18 marzo 1913, ora in G. Apollinaire, cit., pp. 370-383.

[35] Cfr. U. Boccioni, *I futuristi plagiati in Francia*, "Lacerba", 1 aprile 1913, ora in U. Boccioni, 1971, pp. 45-56.

lettura organica dell'avanguardia europea, che cerca di ricondurre al centro di attività parigino[36].

In modo più sfumato, ritorna sulla questione Carrà, con un suo articolo su "Lacerba" del 15 maggio, nel quale valuta l'origine comune di cubisti e futuristi dalla lezione di Cézanne, per affermare però la superiorità dell'interpretazione data dai futuristi, sintetica e fondata sul colore e sul movimento, rispetto a quella fornita dal cubismo, nella sua realtà frammentaria e statica, che risulta artificiale e tradizionale[37].

Il dissidio è destinato però a risolversi positivamente, in un nuovo incontro sollecitato dall'esposizione di scultura di Boccioni a Parigi nel giugno-luglio, per la quale Apollinaire ha parole di elogio.

La mostra, alla galleria La Boëtie, raccoglie undici sculture e una ventina di disegni. Le opere presentate si possono classificare in due gruppi: quelle del 1912, incentrate sulla figura della madre, nate in rapporto a *Materia* e a *Costruzione orizzontale*, con caratteri polimaterici e l'intenzione di dimostrare il rapporto tra figura e ambiente circostante, e gli sviluppi plastici più recenti, che aspirano a una maggiore sintesi, nell'idea di forma in movimento, al fine di rappresentare l'incontro di ciò che Boccioni definisce moto relativo e moto assoluto. A questi propositi, l'artista antepone alla ripubblicazione del suo *Manifesto tecnico della scultura futurista* una nuova presentazione, nella quale insiste sul valore architettonico delle sue realizzazioni plastiche, che individua come meta del suo intervento creativo - "L'architettura è, per la scultura, quello che la composizione è per la pittura. E la mancanza di architettura è uno dei caratteri negativi della scultura impressionista" - e definisce la sua idea di un "ritmo plastico puro", come qualcosa che sintetizza la rappresentazione del corpo in movimento, con la sua essenziale qualità dinamica in quanto realtà vivente, caratterizzata da una continuità di moto. L'immagine che Boccioni trova più efficace per esprimere tali intenzioni, dal

---

[36] Cfr. M. Calvesi, *Il futurismo e l'avanguardia europea*, "La Biennale", n; 36-37, 1959, ora in M. Calvesi, 1966, ed. 1984, pp. 130-169. Cfr. anche M. Calvesi, *Futurismo e Orfismo*, in M. Calvesi, 1967, pp. 193-224, e le precisazioni documentarie contenute in M. Calvesi, E. Coen, 1983, pp. 124-128. Cfr. anche la testimonianza di Severini, in G. Severini, op. cit., pp. 128-138. Le idee di Apollinaire sul cubismo e sulle sue diramazioni sono poi raccolte nel suo volume *Les Peintres Cubistes*, che esce in quei mesi.

[37] Cfr. C. Carrà, *Da Cézanne a noi futuristi*, "Lacerba", 15 maggio 1913; cfr. Materiali, n. 17.

punto di vista figurativo e sotto un profilo simbolico, è quella della "costruzione spiralica", per il significato di continuità in divenire della linea della spirale, forma che racchiude diversi significati, tanto nella sua origine simbolista, quanto nella sua declinazione in senso materialista e ideologico[38].

Apollinaire visita la mostra di Boccioni e si intrattiene con lui; scrive un articolo per "L'Intransigeant" nel quale descrive positivamente l'esposizione di sculture di Boccioni, giudicando eccellenti i suoi disegni e spiegando la sua intenzione di rendere il movimento in scultura, con ambizioni architettoniche, limitate dal rapporto con il soggetto naturalistico; individua però riferimenti alla scultura di Auguste Agéro, alla *Testa femminile* di Picasso - la *Testa di Fernande* del 1909 - e alle idee di William Hogarth per il tema della spirale[39]. In una lettera a Vico Baer del 21 giugno 1913 Boccioni racconta che Apollinaire è entusiasta della mostra e appare "completamente conquistato dal futurismo", come ha dimostrato durante una cena con lui e Marinetti della sera precedente. In questo e in qualche altro momento di incontro con i due futuristi nel corso dei mesi di giugno e luglio Apollinaire redige anche il manifesto *Antitradition futuriste*,

---

[38] Le diverse, quasi contrapposte, linee di interpretazione della teoria di Boccioni a tale proposito, possono essere indicate in G. Ballo, cit., pp. 131-151, dove nel capitolo dedicato alla poetica di Boccioni, richiama più volte le componenti simboliste derivate dalla linea di cultura tedesca, e nello scritto di Calvesi, *Il tema dialettico della spirale*, ora in M. Calvesi - E. Coen, 1982, pp. 79-89 - originariamente in "Paragone", luglio-settembre 1976 -, che invece indica le origini positiviste del tema, con una lettura incrociata di testi di Boccioni e scritti di Engels. Scrive Boccioni nella presentazione alla mostra parigina: "La mia costruzione architettonica a spirale crea invece davanti allo spettatore una continuità di forme che gli permette di seguire, attraverso la *forma-forza* che scaturisce dalla *forma reale*, una nuova linea chiusa che determina il corpo nei suoi moti materiali.

La forma-forza è, con la sua direzione centrifuga, la potenzialità della forma reale viva.

La forma, nella mia scultura è percepita quindi più astrattamente. Lo spettatore deve costruire idealmente una continuità (simultaneità) che gli viene suggerita dalle forme-forze, equivalenti della potenza espansiva dei corpi.

Il mio *insieme scultorio* si svolge nello spazio dato dalla profondità del volume, mostrando lo spessore di qualsiasi profilo, e non tanti profili immobili e siluettistici...", U. Boccioni, *Prefazione al Catalogo della 1° esposizione di scultura futurista*, ora in U. Boccioni, 1971, p. 33.

[39] Cfr. G. Apollinaire, *Première Exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur Boccioni*, "L'Intransigeant", 21 giugno 1913, in G. Apollinaire, 1960, pp. 409-411.

che verrà divulgato, dopo una revisione dal punto di vista grafico, durante l'estate, venendo pubblicato su "Lacerba" del 15 settembre[40]. Si tratta di un documento d'effetto, che riprende i termini chiave del futurismo e sottolinea, anche visivamente, la contrapposizione tra la cultura d'avanguardia e quella tradizionale, concludendosi con un doppio elenco di nomi ai quali indirizza "merde" e "roses"; nel secondo si trovano gli autori futuristi e tutti gli artisti più in vista dell'avanguardia parigina e tedesca, confermando l'intenzione di Apollinaire, sebbene mediante l'uso della terminologia futurista, di cogliere un'unica situazione internazionale, nella quale il futurismo italiano rientra a pieno merito, addirittura con valore di guida per la sua ideologia rivolta al futuro.

Anche Severini effettua una mostra personale, primo del gruppo futurista a presentarsi individualmente dopo le manifestazioni del 1912, alla Marlborough Gallery di Londra nell'aprile del 1913. Vi espone una trentina di opere, in gran parte disegni e acquerelli, accompagnati da precise annotazioni e da numerose illustrazioni in catalogo. E' significativo, sempre a proposito del rapporto fra teoria e opere, quanto esplicita l'autore stesso, finora restio a intervenire sulle problematiche teoriche, nello scritto introduttivo. Con chiarezza egli pone il problema di una pittura che tende all'astrazione, distaccandosi dalla rappresentazione della realtà figurativa, in conseguenza dell'"intensità e rapidità" della vita odierna. Lo svolgimento in direzione astratta è da lui inteso in senso connesso alle ricerche futuriste e trova la sua base di riferimento filosofico ancora una volta in Bergson, per la sua teoria della percezione che coinvolge l'oggetto nel suo stato di continuità con la realtà interiore ed esteriore. Il distacco dalla "realtà" non conduce però, sostiene Severini, a un'arte platonica, perché è piuttosto l'immedesimazione con la vita, la penetrazione della sua essenza e la sua resa sintetica nell'immagine formale a costituire la nuova realtà pittorica. Concorda con Boccioni nel distinguere le ricerche futuriste sul movimento dall'analisi della successione dell'immagine cinematografica, per cogliere la sintesi dinamica del visibile e dell'invisibile. Con toni discorsivi, meno battaglieri di

---

[40] Cfr. G. Apollinaire, *L'antitradizione futurista. Manifesto-sintesi*, "Lacerba", 15 settembre 1913. Un altro simbolico punto d'incontro fra Apollinaire e i futuristi è costituito dal matrimonio di Gino Severini con la figlia del poeta Paul Fort, che avviene a Parigi il 28 agosto di quello stesso anno, con testimoni Marinetti e Apollinaire.

quelli di Boccioni e dei proclami di gruppo, Severini si dimostra sostanzialmente in accordo con le posizioni teoriche dei suoi compagni milanesi, anche se vi sono osservazioni originali, come quelle sugli sviluppi astratti della sua pittura, che trovano corrispondenze con la situazione parigina nella quale nascono i suoi dipinti, in un nuovo contatto con il cubismo orfico di Delaunay, anche per le medesime origini, dal neoimpressionismo di Seurat e Signac.

La conseguenza di tale impostazione si trova in opere che Severini esegue nei mesi successivi, più che nei dipinti presentati in questa occasione, dove i temi delle danzatrici e delle sensazioni derivate dai nuovi mezzi di trasporto danno vita a composizioni cromaticamente vivaci, con forme spezzate che si pongono fra la ricerca di dinamismo futurista e le libere strutture degli sviluppi cubisti, con l'inserimento di lustrini che fanno brillare il dipinto e gli conferiscono una natura polimaterica. In seguito, infatti, Severini realizza delle opere che sono effettivamente astratte, ormai prive di riferimenti al "soggetto", sostanziate di solo colore-luce o forma-colore; opere come *Mare = ballerina* o *Mare = Danzatrice + mazzo di fiori* o *Espansione sferica della luce (Centripeta)* e *Espansione sferica della luce (Centrifuga)*, alcune delle quali esposte l'anno successivo nella mostra futurista nella galleria Sprovieri di Roma, e che nascono in stretta dipendenza con l'elaborazione di un manifesto nel quale Severini intende spiegare in termini futuristi l'evoluzione della sua pittura. Il manifesto, *Le analogie plastiche del dinamismo*, doveva apparire in "Lacerba", ma è rimasto inedito fino alla sua pubblicazione negli *Archivi del Futurismo*; contiene significativi riferimenti proprio a due delle opere citate, *Mare = ballerina* o *Mare = Danzatrice + mazzo di fiori*, considerate due possibilità differenti di "analogie plastiche", reali, cioè suscitate direttamente dall'accostamento di un'immagine reale a un ricordo o a un'evocazione, oppure combinate da un'ambigua duplicità d'immagine apparente. Nel suo manifesto, Severini sottolinea l'importanza sempre maggiore assunta per lui dalla dimensione interiore, che nasce dal ricordo e dall'emozione - "Poiché ormai la realtà esteriore e la conoscenza che ne abbiamo non hanno più alcuna influenza sulla nostra espressione plastica e, quanto all'azione del ricordo sulla nostra sensitività, soltanto il ricordo dell'emozione persiste, e non quello della causa che l'ha prodotta" - e che spiega la nascita di opere lontane dalla rappresentazione figurativa, come accade appunto nelle sue combinazioni di forme-colore che si intersecano e sovrappongono

caleidoscopicamente come coni, sfere, mezzelune, senza più potersi intendere nemmeno come scomposizione dei corpi per effetto del dinamismo.

A soluzioni astratte tende effettivamente anche Boccioni, come conseguenza però della sua riflessione sulla continuità del movimento, come viene interpretata nella serie dedicata espressamente al "dinamismo" - *Dinamismo di un corpo umano, Dinamismo di un ciclista, Dinamismo di un foot-baller, Costruzione spiralica* ecc. - che scaturisce direttamente dalle sue ricerche plastiche già considerate.

Nel corso del 1913 parallelamente a questi dipinti, Boccioni elabora il testo del suo volume *Pittura e scultura futuriste*, che esce, con la raccolta dei manifesti e dei testi sull'arte futurista e numerose tavole delle opere degli artisti del gruppo, per le edizioni di "Poesia" l'anno successivo, e viene rielaborato subito dopo come *Dinamismo plastico.* Boccioni vi raccoglie sistematicamente il suo pensiero sull'arte, partendo da un'analisi storica e sociologica sulla situazione dell'arte in Italia, con critiche osservazioni sullo stato culturale presente e toni improntati a un certo nazionalismo, e da un confronto tra il futurismo e le altre correnti d'avanguardia, particolarmente per indicare la distanza dall'impressionismo, valutato come inizio dell'arte moderna per "l'avere indicata la via per una reale e moderna identità tra l'interno e l'esterno"[41]; al movimento francese dell'Ottocento, però, Boccioni imputa una mancanza di sistematicità e una limitatezza creativa che sono superate dall'estetica futurista - "E' facile dunque comprendere come noi che dobbiamo le nostre origini all'impressionismo ci troviamo invece agli antipodi di esso. Infatti noi vogliamo universalizzare l'accidentale creando leggi da ciò che ci ha insegnato da cinquant'anni l'*istante* impressionista"[42]. Ancor più approfonditamente Boccioni tratta delle differenze rispetto al cubismo e nei confronti dei singoli artisti del movimento francese, a cominciare da Picasso, per accennare poi all'orfismo, con riferimenti agli scritti elaborati in precedenza, per evidenziare la divergenza nei principi: "Si può dunque dire che noi ci troviamo agli antipodi del cubismo. I cubisti assurgono alla generalizzazione riducendo l'oggetto ad una idea geometrica, cubo, cono, sfera, cilindro (Cézanne), e ciò ha fondamento nella *ragione*. Noi giungiamo alla generalizzazione dando lo stile della im-

---

[41] U. Boccioni, *Pittura e Scultura futuriste. Dinamismo plastico*, cap. 6, *Perché non siamo impressionisti*, in U. Boccioni, 1971, p. 114.

[42] Idem, p. 118.

pressione, cioè creando una forma dinamica unica, che sia la sintesi del dinamismo universale percepito attraverso il moto dell'oggetto. Questa concezione che crea la forma della continuità nello spazio ha fondamento nella *sensazione*"[43].

Nella seconda parte del suo libro Boccioni si sofferma sui singoli concetti estetici elaborati dalla teorizzazione futurista. Riprende e approfondisce quei termini che sono ormai divenuti i punti cardinali della teorizzazione futurista, dall'idea di movimento, intesa come unione fra moto relativo e moto assoluto, alle linee-forza, la compenetrazione dei piani, il complementarismo plastico, la simultaneità. Frequenti sono anche in questa seconda parte i riferimenti alla situazione internazionale, nel costante confronto con impressionismo e cubismo che si allarga all'avanguardia tedesca, a quella nordica, a Kandinskj - al quale dedica particolare attenzione - ma l'interesse di Boccioni è rivolto a chiarificare quegli assunti che in diverso modo ritornano ad alcune idee-chiave, per porre l'estetica futurista in rapporto con la vita moderna, di cui vuole essere l'espressione. I due termini correlati di "simultaneità" e di "dinamismo" sono quelli che meglio spiegano, al di là delle particolari soluzioni tecniche proposte, il desiderio di identificare arte e vita: "La simultaneià è per noi l'esaltazione lirica, la plastica manifestazione di un nuovo assoluto: la velocità; di un nuovo e meraviglioso spettacolo: la vita moderna; di una nuova febbre: la scoperta scientifica [...] Simultaneità è la condizione nella quale appaiono i diversi elementi che costituiscono il dinamismo. E' dunque l'effetto di quella grande causa che è il *dinamismo universale*."[44]

E "Il Dinamismo è l'azione simultanea del moto caratteristico particolare all'oggetto (moto assoluto), con le trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi spostamenti in relazione all'ambiente mobile o immobile (moto relativo). [...] Dinamismo è la concezione lirica delle forme interpretate nell'infinito manifestarsi della loro relatività tra moto assoluto e moto relativo, tra ambiente e oggetto, fino a formare l'apparizione di un tutto: *ambiente + oggetto*. E' la creazione di una nuova forma che dia la relatività tra peso ed espansione. Tra moto di rotazione e moto di rivoluzione, insomma è la vita stessa afferrata nella forma che la vita crea nel suo *infinito succedersi*."[45]

---

[43] Idem, p. 136.
[44] Idem, pp. 175-176.
[45] Idem, p. 149.

In queste espressioni Boccioni dimostra come finalità dell'arte futurista non sia tanto o solo la definizione di criteri operativi e di significati ad essi correlati, quanto entrare nel processo creativo perché quel "dinamismo universale" filtrato attraverso le emozioni, gli stati d'animo, le sensazioni, giunga a identificarsi con la vita stessa, la cui qualità è appunto quella di manifestarsi nel movimento. Punto di partenza, e dichiaratamente di arrivo, è il contesto contemporaneo, ma la realtà con la quale si confronta l'estetica futurista permane quella della vita intesa in senso più ampio, come incessante creazione, divenire, da affrontare attraverso la sintesi più che con l'analisi, con l'aspirazione a trasformare il processo creativo dell'artista in qualcosa che esce dal campo dell'arte per svilupparsi nella realtà, sullo sfondo del vitalismo filosofico.

Il dubbio che Boccioni si pone alla fine del libro è quello della possibile fuoriuscita dall'ambito della pittura e dell'arte, a causa dell'aspirazione a un'arte che incontri la realtà vitale mediante la scienza e per effetto delle particolari realizzazioni plastiche prospettate dal futurismo: "Usciamo dalla pittura?... Non lo so. Purtroppo la mente umana opera tra due linee d'orizzonte ugualmente infinite: l'assoluto e il relativo, e tra queste la nostra opera segna la linea spezzata e dolorosa della possibilità. [...] Usciamo forse dai concetti tradizionali di pittura e scultura che imperano da quando il mondo ha una storia? Giungiamo alla distruzione dell'arte come è stata intesa fino ad oggi? Forse! Non lo so! Non importa saperlo! L'essenziale è marciare in avanti!"[46]

Le preoccupazioni di Boccioni nel trattare più ampiamente dell'esperienza futurista vanno in direzione di un superamento della prospettiva meramente estetica, per individuare le qualità creative di un'energia che dalle conoscenze scientifiche e filosofiche, con i caratteri più individuali e personalistici delle sensazioni e degli stati d'animo, tende alla definizione di un sistema di pensiero, "volto a configurare nell'arte una possibilità di conoscenza totale, in quanto capace di cogliere la realtà dall'interno, nella sua struttura evolutiva"[47].

---

[46] Idem, p. 203. Diversamente reagisce, però, Boccioni all'accusa di Papini di uscire dall'arte per tornare a una rappresentazione passiva della realtà nei complessi polimaterici, come si vede più avanti.

[47] P. Quaglino, *La poetica del "dinamismo plastico"*, in *Boccioni a Milano*, cit., 1982, p. 108. Il saggio costituisce un'ulteriore precisazione in merito alle posizioni teoriche di

Accompagnano, come detto, le pagine di *Dinamismo plastico* i dipinti sul tema del "Dinamismo", realizzati nel corso del 1913 e nei primi mesi del 1914, che possono essere visti come una applicazione delle ricerche plastiche di Boccioni, intese a dare immagine di un *unicum* fra soggetto e ambiente, per mezzo di quella che l'artista definisce "solidificazione dell'impressionismo" e per via del "complementarismo" di forme-colore o forme-luce. La figura vi si dissolve, con esiti affini a un'astrazione luminosa che nasce dall'idea di rappresentare il nucleo centrale della forma, origine di quella "materia" che si espande nello spazio. La trasposizione in senso scultoreo di tali soluzioni formali dà luogo a una nuova scultura polimaterica, *Cavallo+case (Costruzione dinamica di un galoppo)*, che è stata parzialmente rielaborata nello stato in cui la conosciamo oggi[48], e che può essere indicata come la destinataria indiretta delle critiche che Papini muove a Boccioni. Prendendo spunto dalle posizioni esposte nei testi teorici dei futuristi e dalle recenti elaborazioni dell'avanguardia artistica, con riferimento all'uso di materiali esterni alla pittura nei *collage* di Picasso, nei dipinti di Severini e nelle sculture di Boccioni, Papini accusa le ultime tendenze di ritornare a una registrazione passiva della realtà, di rinunciare all'elaborazione poetica individuale per realizzare opere che sono semplici presentazioni di materie originarie[49]. La risposta di Boccioni, sul numero successivo di "Lacerba", tende a dimostrare invece come dalle nuove forme creative, scaturite dalla rivoluzione dei linguaggi artistici in atto, nascano infinite ulteriori possibilità, proprio per l'integrazione di materiali esterni ai tradizionali metodi compositivi, con considerazioni che aprono verso gli sviluppi delle avanguardie della seconda metà del secolo[50].

Boccioni, nell'identificazione dei riferimenti formativi e della peculiarità del suo pensiero nei confronti della filosofia di Bergson.

[48] Cfr. M. Calvesi, E. Coen, 1983, n. 903, pp. 502-503. Nella scheda relativa all'opera si dà ampia trascrizione dell'articolo di P. Pacini, *Un inedito ed un "restauro" di Boccioni*, "Critica d'Arte", luglio-dicembre 1977, nn. 154-156, nel quale lo studioso analizza le varianti intervenute nella scultura.

[49] Cfr. G. Papini, *Il cerchio si chiude*, "Lacerba", 15 febbraio 1914; Cfr. Materiali, n. 24.

[50] Cfr. U. Boccioni, *Il cerchio non si chiude*, "Lacerba", 1 marzo 1914; cfr. Materiali, n. 25. Ad esso segue una nuova replica di Papini, *Cerchi aperti*, pubblicata su "Lacerba" del 15 marzo 1914, il quale accusa Boccioni di intervenire in modo dogmatico, con asserzioni astratte, senza rispondere realmente alla parte della

Altri interventi significativi di questi mesi sono quelli di Soffici e di Carrà, pronunciati nel corso della serata futurista che si tiene al Teatro Verdi di Firenze il 12 dicembre 1913, a sostegno dell'esposizione di pittura futurista organizzata da "Lacerba" nella galleria Gonnelli di Firenze, dove il maggior numero di opere è esposto da Soffici. Proprio Soffici tratta con toni moderati, ma chiari, del percorso compiuto dalla pittura futurista e della particolarità delle sue ricerche, dandone precise giustificazioni, mentre Carrà, in modo più provocatorio, se la prende con l'incomprensione che la critica italiana mostra nei confronti del futurismo, suscitando reazioni scomposte nel pubblico[51].

Con queste manifestazioni e attraverso l'azione di "Lacerba" nel corso del 1913 l'arte futurista si è conquistata una notevole attenzione anche in Italia, che viene confermata dall'azione di un altro spazio espositivo e propositivo che viene inaugurato nel dicembre 1913 a Roma con la ripresentazione delle sculture futuriste di Boccioni, vale a dire la Galleria Futurista di Giuseppe Sprovieri, che nei mesi successivi allestisce una nuova mostra dei pittori futuristi e una Esposizione Libera Futurista Internazionale, in aprile-maggio 1914, alla quale prendono parte autori di diversa nazionalità, con presenze estremamente significative nella prospettiva di un fronte comune dell'avanguardia internazionale, come veniva propugnato dalla galleria di Walden a Berlino, "Der Sturm". Nel 1914 Sprovieri apre un'altra galleria a Napoli, dimostrando una notevole intraprendenza, indispensabile per la promozione dell'arte d'avanguardia, e le sue iniziative contribuiscono ad avviare quell'azione di proselitismo che è nei programmi di Marinetti e che, attraverso la personalità di Balla e con il coinvolgimento dei giovani che a lui si rivolgono, contribuisce al rilancio del futurismo negli anni della prima guerra mondiale.

---

questione che direttamente lo riguarda. L'acceso scambio di opinioni e di accuse è la prima avvisaglia dell'incipiente distacco del gruppo dei "lacerbiani" dal futurismo marinettiano e boccioniano.

[51] Anche di questi interventi si è data parziale riproduzione, cfr. Materiali, n. 21 e n. 22. Soffici prosegue le sue argomentazioni in un altro articolo, *Il soggetto nella pittura futurista*, "Lacerba", 1 gennaio 1914; cfr. Materiali, n. 23.

5. *Ampliamento dell'intervento futurista ad altri settori dell'arte*

Fin dai suoi esordi, la poetica futurista intendeva coinvolgere, nella sua azione, tutte le arti, per realizzare una trasformazione globale della sensibilità e affermarsi a livello sociale. La preoccupazione originaria di Marinetti, che rimane l'animatore di ogni iniziativa e l'"ideologo" del movimento, viene condivisa dai componenti del futurismo, e particolarmente gli artisti si dimostrano interessati a realizzare quell'espansione verso altre forme espressive, che ha i suoi precedenti nelle ambizioni a una sintesi delle arti manifestatesi già nel secondo Ottocento, dagli assunti wagneriani agli esempi, più vicini, della scapigliatura milanese.

Tra gli interventi di Marinetti, e particolarmente quelli riguardanti la trasformazione delle forme letterarie, si rintracciano specifiche indicazioni sulla possibilità di una compenetrazione tra le diverse sensazioni, per analogie fra immagini, rumori e parola scritta, tanto da affermare, nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, datato 11 maggio 1912, di voler introdurre nella letteratura il rumore, il peso e l'odore, come equivalenti delle suggestioni provocate con la parola, convogliate attorno al valore autonomo della "materia". Nello stesso scritto Marinetti introduce i concetti dell'"immaginzazione senza fili" e delle "parole in libertà", oggetto di un suo contributo più specifico dell'anno successivo, nel manifesto dell'11 maggio 1913 *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*, dove parla della "Rivoluzione tipografica" e indica la coincidenza fra le sue preoccupazioni, in ambito poetico-letterario, e quelle dei pittori: "Ho ideato inoltre il *lirismo simultaneo* col quale riesco ad ottenere quella simultaneità lirica che ossessiona anche i pittori futuristi, *lirismo simultaneo*, mediante il quale io sono convinto di ottenere le più complicate simultaneità liriche". L'incontro fra le diverse possibilità espressive è posto sotto l'insegna delle analogie fra i diversi linguaggi, che creano corrispondenze visualizzabili nella carta stampata: "Il poeta lancerà su parecchie linee parallele parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori, analogie. Una di queste linee potrà essere per esempio odorosa, l'altra musicale, l'altra pittorica".

Gli effetti di queste enunciazioni si vedranno nelle cosiddette tavole parolibere, le prime realizzate da Francesco Cangiullo, Balla, Carrà e dallo stesso Marinetti intorno al 1914, composizioni che fanno

ampio uso dell'onomatopea e conferiscono alla parola il valore di immagine, accostando liberamente caratteri tipografici, calligrafia e segni figurativi, con una libertà espressiva che è in piena sintonia con altre ricerche della contemporanea avanguardia europea[52].

L'espansione nei diversi ambiti artistici si esprime attraverso diversi canali, secondo una specifica definizione delle qualità estetiche di ciascuna disciplina e nel tentativo di collegarle. Così, una teorizzazione della musica futurista, affidata al musicista romagnolo Francesco Balilla Pratella, si ha dapprima con il *Manifesto dei musicisti futuristi*, dell'11 gennaio 1911, di carattere piuttosto generico, e quindi con *La musica futurista. Manifesto tecnico*, del 29 marzo dello stesso anno, che propone la nuova sintesi dei caratteri musicali all'insegna dell'enarmonia e delle nuove possibilità espressive, nell'unione fra istanze wagneriane e le proposte di Marinetti. Con l'interesse di Russolo per i problemi della musica, attraverso il manifesto *L'arte dei rumori*, datato 11 marzo 1913[53] e con la contemporanea elaborazione degli intonarumori, il futurismo trova una più innovativa proposta nell'ambito musicale. Elaborata da un pittore, cresciuto in un ambiente familiare di forte sensibilità musicale, si pone all'incrocio fra le due arti, anticipata com'è dal simbolismo della pittura di Russolo, che già nel dipinto *La musica* manifestava un'inclinazione verso tali soluzioni, e riprendendo argomenti dai manifesti sulla pittura e sulla letteratura. Russolo applica a finalità musicali l'interesse dei futuristi per la vita moderna, costruendo delle macchine atte a riprodurre diversi tipi di rumori, di cui dà un primo saggio in una serata futurista al Teatro Storchi di Modena il 2 giugno 1913, per presentarli in una serata ristretta a pochi amici e ad alcuni giornalisti che ha luogo nella casa di Marinetti durante l'estate, l'11 agosto. In seguito, dopo aver ottenuto un regolare brevetto, organizza un primo *Gran concerto d'intonarumori* il 21 aprile 1914 al Teatro Dal Verme di Milano, che termina in una rissa generale, e ancora una serie di concerti al teatro Coliseum di Londra, che accompagnano la mostra futurista che si tiene alle Doré Galleries nella stessa primavera. Queste ultime ese-

---

[52] Cfr. L. Caruso, S. M. Martini, a cura di, *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, Liguori, Napoli, 1977. Tra le iniziative editoriali più interessanti in questo senso dell'epoca, cfr. C. Carrà, *Guerrapittura*, edizioni di "Poesia", Milano, 1915.

[53] Pubblicato poi su "Lacerba", n. 13, 1° luglio 1913, è rivolto in apertura a Balilla Pratella. Russolo afferma che ascoltando un'esecuzione di musiche di Balilla Pratella ha avuto l'intuizione di progettare una "nuova arte", appunto l'"Arte dei rumori".

cuzioni ottengono un certo successo, suscitando anche l'interesse di Strawinskj, che in seguito avrà occasione di assistere a un'altra esibizione privata nella casa di Marinetti, quando, qualche mese più tardi, viene in Italia accompagnato da Sergej Diaghilev, allestitore dei Ballets Russes[54].

L'invenzione di Russolo, da lui ripresa nel dopoguerra, e che ha valore profetico per successive evoluzioni della musica contemporanea, ha il suo aspetto di maggiore interesse, per quanto ci riguarda, nel deciso contributo a una rottura dei confini espressivi delle singole discipline, da parte di un autore che in seguito al nuovo impegno in questo settore abbandona progressivamente la sua attività pittorica.

Risultano singolari le coincidenze fra le posizioni esposte da Russolo nel suo manifesto e quelle di Carrà, che durante l'estate dello stesso 1913 elabora *La pittura dei suoni, rumori e odori*, pubblicato su "Lacerba" del 1° settembre, con la differenza che Carrà, nell'intenzione di riportare la fusione delle diverse vie espressive all'ambito pittorico, pensa alla possibile resa figurativa, cromatica e formale, delle sensazioni prodotte dalla percezione acustica e olfattiva, oltre che visiva, in obbedienza alla teoria delle analogie suggerita da Marinetti e concordando in sostanza con la contemporanea elaborazione pittorica di Balla.

Da questi propositi, che presto hanno altre applicazioni con i manifesti futuristi dedicati ad altri settori dell'espressione artistica e dello spettacolo, dal teatro alla scenografia al cinematografo alla danza, trovano le loro basi i criteri di panestetismo che sfociano nelle iniziative del "secondo futurismo", a partire dal manifesto di Balla e Depero *Ricostruzione futurista dell'universo*. Resta però ancora sospesa, fino all'estate del 1914, la definizione di una specificità dell'intervento futurista nell'architettura, che diventa in quei mesi la preoccupazione di Marinetti e dello stesso Boccioni, che nei suoi scritti vi fa frequente riferimento. Solo l'acquisizione al futurismo di un giovane architetto comasco, Antonio Sant'Elia, colma questa lacuna, ma la sua adesione al movimento propone altre osservazioni sulla vicenda parallela del gruppo "Nuove Tendenze".

---

[54] Su tutta la vicenda dell'arte dei rumori, cfr. G. F. Maffina, op. cit., 1978, monografia arricchita da una completa documentazione.

6. *Altri contributi: Nuove Tendenze, Sant'Elia e l'architettura futurista*

A Milano, parallelamente e indipendentemente dalle iniziative del gruppo futurista vero e proprio, altre personalità avevano avuto qualche contatto con le istanze di novità propugnate dagli artisti raccolti attorno a Marinetti, proseguendo secondo linee di ricerca innovative, ma personali, senza un collegamento più stretto con il panorama internazionale, al quale comunque guardavano. Tra di essi, vanno ricordati Romolo Romani e Aroldo Bonzagni, che inizialmente avevano partecipato alla fase di definizione della poetica futurista, staccandosene subito. Nella loro pittura si trovano, in modo diverso, caratteri di allontanamento dal mondo accademico, per tendere a una forma di astrazione simbolista, emotiva e musicale in Romani, e verso una particolare ripresa di contenuti della vita moderna, in chiave ancora descrittiva e decorativa, da parte di Bonzagni. Altri giovani artisti, trovando appoggio in alcune personalità significative di quella della critica ufficiale, aperte all'arte contemporanea, individuano la possibilità di inserirsi nella scia del futurismo o di accostarne le ricerche, senza definire in modo marcatamente deciso le linee di una poetica dettata da principi quali il dinamismo o la simultaneità. Si configura così, intorno al 1913, il gruppo Nuove Tendenze, che si presenta in un'esposizione, che rimane unica, alla Famiglia Artistica di Milano tra maggio e giugno del 1914[55]. Fiancheggiato da critici come Ugo Nebbia, autore di un articolo *Sul movimento pittorico contemporaneo*, pubblicato nel 1913 sulla rivista conservatrice - dal punto di vista artistico - "Emporium", e quindi interessato a dare spazio all'arte nuova, e Gustavo Macchi, al quale abbiamo già fatto riferimento per le sue aperture in direzione sociale, il gruppo si pone, come l'ha definito Giulio Ulisse Arata - architetto che faceva parte del gruppo, ma che non partecipa all'esposizione presso la Famiglia Artistica - quale "ala destra del futurismo", vale a dire come una versione moderata e alternativa rispetto all'approccio ai problemi dell'arte contemporanea promossi dai futuristi. I suoi punti di riferimento sono le evoluzioni dell'arte postimpressionista a livello europeo, con chiaro debito nei confronti dei futuristi, e con

---

[55] Al proposito cfr. *Nuove Tendenze. Milano e l'altro futurismo*, cit., 1980 e E. Crispolti, *Revisione di "Nuove Tendenze"*, in *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Roma-Bari, 1986, pp. 130-162.

una inclinazione, come dice Crispolti, verso le forme secessioniste, che influenzano gli aspetti più arditi delle invenzioni pittoriche di Leonardo Dudreville o di Achille Funi, che risulteranno le maggiori personalità pittoriche del gruppo. Le finalità del gruppo hanno anche carattere "strategico", nel cercare di imporsi alla maniera dei futuristi, senza ricorrere agli aspetti più provocatori e scandalosi, e perciò cercando prima di tutto l'appoggio di critici autorevoli[56]. L'iniziativa sembra ottenere un certo consenso e già si organizzano nuove occasioni espositive all'estero quando, con lo scoppio della prima guerra mondiale, il passaggio di Sant'Elia al futurismo e l'insorgente frattura fra i suoi componenti portano allo scioglimento del gruppo, che comunque ha avuto il merito di porsi come possibilità d'incontro fra personalità artistiche che cercavano un luogo di confronto che si inserisse all'interno delle problematiche a proposito del mutamento dell'arte sollevate dai futuristi.

Il gruppo era originariamente formato da dieci componenti, tra artisti e critici, mentre all'esposizione prendono parte solo sei dei firmatari del programma elaborato in preparazione della mostra - Mario Chiattone, Leonardo Dudreville, Carlo Erba, Achille Funi, Giovanni Possamai e Antonio Sant'Elia - con l'aggiunta di due pittrici, Adriana Bisi Fabbri e Alma Fidora, e del pittore e decoratore Marcello Nizzoli. Paolo Thea, nella sua ricostruzione storica, affronta il problema di questi mutamenti di composizione del gruppo, spiegando che gli altri firmatari servivano a garantire alla mostra gli spazi ufficiali che erano necessari per la sua effettuazione e per la sua pubblicità, toccando problemi di ordine sociologico-estetico. Al di là di questo, è interessante la convergenza che vi si propone, con la presenza di autori che si muovono su diverse linee espressive, coinvolgendo le arti decorative e l'architettura, come ancora non era riuscito al futurismo. Oltre ad Arata, che era tra i promotori, in mostra ci sono opere architettoniche di Sant'Elia e di Mario Chiattone, che sono tra i motivi di maggior interesse della stessa.

Le presenze più significative sono quelle di Dudreville e di Funi, nella pittura, e di Sant'Elia, per l'architettura. Dudreville, nel suo lungo scritto di poetica, che segue immediatamente l'introduzione di Ugo Nebbia, parla della tendenza all'astrazione nella sua pittura, come carattere derivato dalla volontà di rendere pittoricamente fatti

---

[56] In questo senso vanno le considerazioni di P. Thea, *La condizione intellettuale, il mercato dell'arte e gli istituti culturali*, in *Nuove Tendenze*, cit. 1980, pp. 3-14.

interiori, che si rivolgono alla sensibilità e all'emotività, per cui le sue considerazioni sull'astrattismo non divergono sostanzialmente da quelle del futurismo, che vede in esso una conseguenza di ricerche plastiche suscitate dalla nuova sensibilità "moderna"[57].

La pittura di Dudreville, in questa mostra e nelle opere che realizza in questi anni, risente certamente del futurismo, per definirsi però come espansione cromatica che corrisponde a una dimensione di analogia panica, come nel ciclo delle "Stagioni", o in *Espansione della lirica*, con qualche assonanza orfica, o ancora nei *Ritmi emananti da Antonio Sant'Elia*, dove l'effigie ritratta è data in termini di sintesi e di ritmo che fa pensare all'idea del dinamismo; e ancora *Dissidio domestico quotidiano*, la più impegnativa tra le composizioni da lui presentate, offre un contrasto di forze che da linee simboliste e liberty si spinge verso un decorativismo astratto che può trovare affinità con opere di Balla. Anche se non accetta gli svolgimenti del futurismo, e si sente tradito da Sant'Elia quando questi si sposta verso il gruppo di Marinetti e Boccioni[58], ne risulta indubbiamente toccato, e solo partendo dalle premesse futuriste può in questo momento cercare una propria via autonoma nelle forme nuove.

In modo più plastico si pone, al confronto di Dudreville, Achille Funi, che nelle sue composizioni non disdegna certo il problema centrale del futurismo, quello della rappresentazione del movimento. Nel suo scritto introduttivo e nei suoi dipinti Funi appare direttamente ispirato alle posizioni di Boccioni, insistendo sulla necessità di "sintetizzare sempre più il fenomeno plastico, ritmico e cromatico" e sul valore ritmico del movimento delle cose, concezioni che lo portano a realizzare opere fondate sull'incontro tra elementi descrittivi della città e dell'ambiente e linee-forze che ne modificano la percezione, schiacciando l'immagine in un insieme di natura cromatica e plastica, come in *Donna, macchina, case* o in *Sensazione ritmica, plastica*

---

[57] Cfr. E. Crispolti, cit., 1986, pp. 140-145. Cfr. anche M. Rosci, *Dudreville tra Futurismo ed Espressionismo*, "Arte Illustrata", a. II, n. 13-14, gennaio-febbraio 1969, pp. 38-45; E. Pontiggia, *Leonardo Dudreville: realtà e natura*, in *Leonardo Dudreville*, catalogo della mostra, Milano, Gian Ferrari Arte Moderna, ottobre-novembre 1994 (poi Verona, Galleria dello Scudo; Monza, Galleria Antologia), Electa, Milano, 1994, che richiama il legame con la realtà e la natura di Dudreville, al di là delle problematiche di un astrattismo che ha ancora una volta matrice simbolista e di analogia con le sensazioni musicali.

[58] Cfr. L. Dudreville, *Il romanzo di una vita*, prefazione di C. Gian Ferrari, Charta, Milano, 1994, pp. 88-92.

e cromatica di una giostra, le due opere riprodotte in catalogo[59]. Anche Funi si avvicinerà ai futuristi, con l'arruolamento volontario nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti, e la sua pittura sarà oggetto di attenzione da parte di Boccioni negli ultimi suoi scritti[60].

Anche le altre presenze sono interessanti, così quella di Carlo Erba, anch'egli attento alle problematiche boccioniane, destinato a scomparire nel 1917 in guerra, o di Adriana Bisi Fabbri, che di Boccioni è anche parente - e di lei Boccioni ha eseguito il ritratto ricordato, nel 1907, a Padova - o di Giovanni Possamai, che nella scultura cerca di connettere istanze lineari liberty-simboliste con nuove soluzioni plastiche che riguardano la rappresentazione di qualità emotive e interiori, o di Marcello Nizzoli, considerato in prospettiva per quella che sarà la sua attività anche successiva; ma il motivo di maggior interesse di Nuove Tendenze in merito agli sviluppi del futurismo è la partecipazione di Sant'Elia.

Il giovane architetto comasco ha avviato una sua attività di progettazione e di proiezione di un'architettura di forme nuove, generate dal desiderio di intervenire anche nelle questioni tecniche suscitate dalle esigenze della città moderna, accanto, però, a lavori propriamente architettonici negli studi con i quali si è trovato a collaborare[61], nei progetti per il Nuovo cimitero di Monza e per la Nuova

---

[59] Per questo e per i testi, cfr. *Prima Esposizione d'Arte del gruppo Nuove Tendenze alla Famiglia Artistica di Milano*, 20 maggio - 10 giugno 1914.

[60] U. Boccioni, *Achille Funi*, "Gli Avvenimenti", 9-16 aprile 1916, ora in U. Boccioni, 1971, pp. 409-410.

[61] In merito agli interventi architettonici di Sant'Elia, cfr. L. Caramel, *Antonio Sant'Elia tra città reale e "Città Nuova"*, in *Antonio Sant'Elia. L'architettura disegnata*, catalogo della mostra, Venezia, Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 7 settembre - 17 novembre 1991, Marsilio, Venezia, 1991. Nel suo saggio, Caramel fa il punto degli equivoci e delle letture differenti che hanno accompagnato l'interpretazione critica del lavoro di Sant'Elia, per dimostrare come la sua attività pratica di giovane architetto sia tutt'altro che da sottovalutare, in relazione ai suoi progetti avveniristici, che pure rimangono il suo contributo più originale alla storia dell'architettura e alle vicende del Futurismo. Il catalogo della mostra veneziana del 1991 vuole essere un aggiornamento del precedente volume di L. Caramel, A. Longatti, *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, Rizzoli, Milano, 1987, che era già un'avanzata sistemazione degli studi avviati da Caramel e Longatti fin dal 1962, con il catalogo della mostra permanente delle opere di Sant'Elia a Como. Per l'importanza dei saggi contenutivi, oltre che di Caramel e di Longatti, di Giandomenico Romanelli, Iain Boyd White e Marco De Michelis, costituisce il più importante avvio allo studio di Sant'Elia.

stazione di Milano. Interessato indubbiamente alle esperienze di Otto Wagner e della scuola di Vienna, oltre che agli sviluppi recenti, tra monumentalismo, eclettismo e rimembranze liberty, che può vedere da vicino, egli si dimostra insofferente per quanto di arcaico trova in tali soluzioni e, sollecitato dalle proposte dei futuristi, che vedevano nella città il fulcro del rinnovamento della sensibilità e della vita moderna, Sant'Elia avvia una sua proposta che è stata definita visionaria o utopica, ma che avrà tanto peso, non solo per la definizione di un'architettura futurista.

Tra il 1913 e il 1914 Sant'Elia disegna una serie di tavole con edifici monumentali, studi, ideazioni di centrali elettriche, ponti e soluzioni urbanistiche che rifuggono dal decorativismo delle tendenze architettoniche di fine Ottocento e pongono in modo originale il problema di un'architettura fondata sulla funzionalità delle strutture, sulla verticalità degli edifici, sull'uso di nuovi materiali, che sono state lette anche in senso prerazionalista. Anche se permangono caratteri di una simbologia, della città moderna, che non si possono intendere secondo quelli che saranno i presupposti dell'architettura internazionale degli anni Venti e Trenta, le soluzioni che propone hanno valore profetico e si trovano immediatamente in sintonia con le idee dei futuristi. Tanto che il testo che inserisce nel catalogo di Nuove Tendenze è destinato a divenire, con alcune varianti, la base del manifesto *L'architettura futurista*, pubblicato su "Lacerba" il 1° agosto 1914, e le tavole della *Città nuova*, presentate nella mostra presso la Famiglia Artistica di Milano, saranno poi definite della *Città futurista*. Il suo scritto propone decisamente il rifiuto dell'architettura tradizionale, indicando invece chiaramente l'importanza della cultura tecnica e scientifica per la realizzazione di un'architettura nuova, fondata sull'uso di materiali industriali, più che naturali; rifiuta la decorazione, non accetta però la riduzione che porti l'architettura a essere "un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione"; indica l'origine ispirativa della progettazione non più nel mondo naturale, ma "negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato"[62].

Di grande rilievo, in relazione agli sviluppi dell'architettura moderna, sono le questioni sollevate da Sant'Elia, particolarmente con le tavole della *Città nuova* che propongono complessi di edifici combi-

---

[62] Cfr. Prima Esposizione, cit. e anche A. Sant'Elia, *L'architettura futurista. Manifesto*, "Lacerba", 1° agosto 1914; cfr. Materiali, n. 26.

nati con un assetto viario e di comunicazioni integralmente nuovo, dove il vetro e il ferro sono protagonisti, dove la scala umana è radicalmente modificata, dove si pensa alla possibilità di collegare le stazioni ferroviarie con quelle per gli aeroplani e gli altri mezzi di trasporto; tavole che Sant'Elia propone in alzato, senza curare le realizzazioni possibili per gli interni e altri aspetti determinanti in vista di una loro pratica realizzazione, ma che hanno una portata non solo visionaria, che guarda alla prospettiva urbana, anche se non propriamente urbanistica[63].

Il problema di una definizione delle intenzioni architettoniche del futurismo trova così una sua espressione specifica, dopo che il movimento, fin dal primo suo apparire, ha insistito sulla qualificazione urbana del vivere e sulle nuove condizioni della metropoli, con un'idea di "spazio urbano", esaltato liricamente da Marinetti, rappresentato pittoricamente da Boccioni, Carrà, Balla, che già si qualificava come "totalità ambientale psicofisica"[64]. Proprio nei mesi in cui Sant'Elia procede nella elaborazione delle sue proiezioni immaginative della *Città nuova* e nelle sue considerazioni teoriche sul problema, altre riflessioni in questo senso sono proposte da Enrico Prampolini - che si sta progressivamente inserendo nel clima futurista -, il quale pubblica *L'"Atmosferastruttura". Basi per un'architettura futurista*[65], che intende applicare al campo della progettazione e della costruzione le intuizioni "atmosferiche" derivate dalla nuova percezione dello spazio espressa dalla poetica e dall'estetica futuriste, e da Boccioni, che in quei mesi elabora un manifesto *Architettura futurista*, rimasto inedito fino alla sua pubblicazione nella raccolta complessiva dei suoi scritti[66]. Prampolini, con osservazioni di carattere piuttosto generale e astratto, valuta le trasformazioni inerenti il linguaggio architettonico come conseguenza delle modificazioni del vivere, in un complesso esistenziale rinnovato - "L'architettura futurista sarà in relazione diretta assoluta con la vita e questa reciprocamente in coordinazione

---

[63] Al riguardo, cfr. E. Godoli, *Il Futurismo*, Laterza, Bari, 1983, pp. 121-128; cfr. anche E. Crispolti, *La "città futurista" di Antonio Sant'Elia*, in *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana, giugno - ottobre 1980, pp. 62-67.

[64] E. Crispolti, *L'idea dell'architettura e dello spazio urbano nel futurismo*, in *Storia e critica...*, cit., 1986, p. 121.

[65] Testo pubblicato in "Il Piccolo Giornale d'Italia", 29-30 gennaio 1914; cfr. E. Crispolti, *Ricostruzione...*, cit., pp. 82-87.

[66] Cfr. U. Boccioni, cit., 1972, pp. 36-40.

con l'architettura; da cui risulta, che come l'estrinsecazioni umane sono parte integrante dell'architettura, questa a sua volta è parte integrante dell'atmosfera..."[67] - mentre Boccioni, facendo seguito alle elaborazioni teoriche e alle realizzazioni pratiche in ambito scultoreo indica la necessaria evoluzione del "dinamismo plastico" verso una conformazione dell'ambiente vitale che coinvolga l'architettura, come sintesi delle conoscenze e delle capacità inventive e trasformative dell'uomo. Anch'egli indica nella scienza e nella meccanica le origini di quello che dovrà essere il nuovo vocabolario architettonico, e in sostanza tratta dell'architettura come una conseguenza delle proposte estetiche espresse negli altri settori delle arti figurative: "Abbiamo detto che in pittura porremo lo spettatore al centro del quadro facendolo cioè centro dell'emozione invece che semplice spettatore. Anche l'ambiente architettonico delle città si trasforma in senso avvolgente. Noi viviamo in una spirale di forze architettoniche. Fino a ieri la costruzione volgeva in senso panoramico successivo. Ad una casa succedeva una casa ad una via un'altra via. Oggi cominciamo ad avere intorno a noi un ambiente architettonico che si sviluppa in tutti i sensi: dai luminosi sotterranei dei grandi magazzini dai diversi piani di tunnel delle ferrovie metropolitane alla salita gigantesca dei grattanuvole americani..."[68]

7. *L'interventismo, la crisi del futurismo e la Ricostruzione futurista dell'universo*

Nell'ultima parte del 1914 l'attività dei futuristi assume toni polemici e propagandistici, con le manifestazioni organizzate in favore del'interventismo. Lo scoppio della guerra mondiale viene accolto come la verifica dei principi bellici e aggressivi espressi fin dall'apparire del Manifesto di fondazione del futurismo, e sembra questo il momento del passaggio all'azione. Marinetti, Boccioni e gli altri componenti del futurismo milanese, presto seguiti dal gruppo romano, cresciuto accanto a Balla, e dalla conversione di "Lacerba" a periodico politico, si impegnano per chiedere l'entrata in guerra contro l'Austria, considerata emblema dell'odiato "passatismo".

---

[67] Cfr. E. Crispolti, *Ricostruzione...*, cit., 1980, p. 85.
[68] U. Boccioni, cit., 1972, p. 40.

Il 15 settembre Marinetti, Boccioni, Russolo, Piatti e Mazza interrompono la rappresentazione de *La fanciulla del West* di Puccini al Teatro Dal Verme, con lancio di manifestini, schiamazzi e con l'incendio di una bandiera austriaca, provocando una prima gazzarra. Il pomeriggio successivo un episodio simile si ripete in Galleria Vittorio Emanuele e si conclude con l'arresto dei futuristi, che vengono portati in carcere a San Vittore. Durante la detenzione Boccioni, Carrà, Marinetti, Piatti e Russolo firmano il manifesto *Sintesi futurista della guerra*, con impostazione grafica simile alle Tavole parolibere. Altre dimostrazioni hanno luogo in dicembre a Roma, prendendo spunto dalle quali Balla realizza alcuni dipinti sul tema, nei quali mostra di aver raggiunto una sintesi astratto-dinamica che si esprime nelle forme a colori appiattiti, secondo un linguaggio nuovo, che si distanzia dal "dinamismo plastico" boccioniano per giungere a una concentrazione dell'immagine più decorativa che descrittiva, libera da eccessive preoccupazioni teorico-estetiche.

All'entrata in guerra dell'Italia, i futuristi mostrano di far seguire al loro impegno verbale conseguenze effettive, arruolandosi volontari nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti, che viene costituito per addestrare i volontari che mancano di conoscenze militari. Nell'estate del 1915 si ritrovano a Gallarate, accolte logisticamente in una scuola adattata all'occasione, persone di diversa provenienza culturale e professionale, tra cui spiccano futuristi e altri artisti: vi sono Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Funi, Erba, Sironi, Bucci, Piatti, e più tardi lo stesso Marinetti si unirà al corpo[69]. Le settimane di preparazione all'invio al fronte trascorrono nell'eccitazione, con serate organizzate dai futuristi per sostenere lo spirito e negli ultimi giorni di luglio il battaglione viene inviato a Peschiera e quindi sul fronte, dove l'incontro con la realtà della guerra smorza l'entusiasmo, ponendo i futuristi di fronte a situazioni difficili, alle quali erano impreparati, e alla durezza della vita alpina, come risulta anche dal diario di guerra di Boccioni[70]. In ottobre da Malcesine parte l'unica vera azione di guerra compiuta dal battaglione, con la presa di Dosso Casina, tolto agli austriaci dopo alcuni giorni di scontri, il 24 ottobre. In dicembre i volontari vengono temporaneamente congedati, e a se-

---

[69] Per le notizie essenziali sulla partecipazione alla guerra dei futuristi, cfr. E. Crispolti, *I futuristi nella prima guerra mondiale: il battaglione lombardo volontari ciclisti e automobilisti (1915)*, in *Storia e critica...*, cit., 1986, pp. 178-182.

[70] Cfr. U. Boccioni, 1971, pp. 313-323.

guito dell'esperienza Marinetti, Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Piatti stilano un manifesto, *L'orgoglio italiano*, datato 11 dicembre, che ripete le istanze belliciste dei precedenti scritti sul tema.

La guerra è destinata comunque a segnare uno spartiacque molto profondo nel futurismo, per il confronto che propone a livello di coscienza fra le diverse realtà dell'arte e della vita e per i fatti che ne derivano. In modo diverso, e per cause non necessariamente collegate alla partecipazione alla guerra, i maggiori esponenti della pittura futurista si trovano a mettere in crisi i principi stessi sui quali hanno elaborato il loro sistema di pittura. Per diversi motivi, legati anche alle direzioni che va prendendo il futurismo in altre interpretazioni[71], Boccioni modifica il suo approccio alla pittura negli ultimi mesi del 1915 e nei primi mesi dell'anno successivo, cercando una nuova e solida definizione della figura, che ritrova sicurezza compositiva ricorrendo a una rilettura di Cézanne, come appare fino alle ultime opere, con il *Ritratto del maestro Busoni*, con il quale si era stretta un'amicizia confidenziale. Carrà va abbandonando le posizioni dell'avanguardia, per recuperare lo studio dei classici, pubblicando su "La Voce" nel 1916 due scritti dedicati a Giotto e a Paolo Uccello, autori ai quali intende direttamente guardare nella sua pittura, che in opere come *La carrozzella* abbandona ogni intenzione di modernità per rivolgersi a una sorta di primitivismo. E pure Severini, che anche per motivi di salute segue la guerra da lontano, senza recarsi ad alcun fronte, ma ne descrive in alcuni dipinti che dal futurismo ripiegano verso accenti maggiormente figurativi e descrittivi gli effetti delle battaglie, i treni dei feriti e altre situazioni drammatiche, abbandona progressivamente le posizioni dell'avanguardia, per dipingere, sempre nel 1916, un'opera dal sapore intimista e tradizionale come *Maternità*, che ritrae la moglie mentre allatta il figlio appena nato. Tanto Carrà quanto Severini sembrano risentire immediatamente del clima di "ritorno all'ordine" che si va diffondendo a livello internazionale e che sarà presto dominante.

Tra 1916 e 1917 le vicende che toccano il gruppo originario dei futuristi assumono caratteri drammatici, con la morte di Boccioni il 17 agosto 1916 nei pressi di Verona, a seguito di una caduta da cavallo, poche settimane dopo essere stato reintegrato nel servizio militare, e

---

[71] Cfr. M. Calvesi, *I giorni di Boccioni: l'epistolario e i disegni*, in M. Calvesi, E. Coen, 1983, pp. 97-100; originariamente in *Umberto Boccioni: Incisioni e disegni*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.

quella di Sant'Elia, che cade durante un'azione militare su una montagna dell'isontino il 10 ottobre dello stesso anno; anche Marinetti e Russolo subiscono ferite di una certa gravità, nel maggio e nel dicembre del 1917. Questi fatti segnano in un certo senso la conclusione dell'esperienza del futurismo delle origini, che vedeva in Boccioni e in Marinetti il duo di punta.

Ma il futurismo trova una nuova fonte di ripresa dall'innervamento di forze nuove, particolarmente nell'ambiente romano, dove accanto a Balla si viene a trovare il giovane trentino Fortunato Depero - con il quale già l'11 marzo 1915 Balla ha sottoscritto il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* -, con la presenza di Enrico Prampolini, che si fa conoscere attraverso i suoi interventi critici e propositivi, oltre che con la sua pittura, e con altri giovani, quali i fratelli Ginna e Corra - Arnaldo e Bruno Ginanni-Corradini - Emilio Settimelli e altri ancora, avviando quel processo di allargamento del futurismo che non si arresterà fino alla fine degli anni Trenta e alla seconda guerra mondiale[72].

Proprio il manifesto di Balla e Depero, elaborato sotto la spinta dell'animazione bellica, può essere indicato come paradigma dell'atteggiamento che il futurismo, nel dopoguerra, è destinato a manifestare. Non si tratta più di contestare un ordine costituito, ma di proporre un'estensione dell'estetica ai più diversi settori della creatività, e se vi si fa riferimento anche ai "complessi plastici" elaborati da Balla in quei mesi, come personale esplorazione nel settore della scultura e della polimatericità, il richiamo all'attività ludica come forma di apprendimento e di orientamento della sensibilità infantile è proprio

[72] A partire dagli anni Sessanta innumerevoli studi su quello che veniva definito "secondo futurismo" hanno avviato la conoscenza capillare degli sviluppi portati da queste presenze, che hanno generato una storia del movimento che parte dai presupposti del gruppo originario per verificarne l'applicazione alle più diverse esperienze. Molte sono le personalità di spicco che sono state progressivamente rivalutate, per la qualità del loro lavoro e per la peculiarità del loro apporto, a cominciare dai citati Depero e Prampolini, per giungere a Gerardo Dottori, Fillia, Alberto Sartoris e molti altri, che hanno anche partecipato al clima futurista in un momento iniziale della loro attività. Impossibile, a questo punto del discorso, fare più di un accenno alla continuazione del movimento, rimandando ai numerosi studi sui molteplici spunti di ricerca, avviati particolarmente dall'azione di Enrico Crispolti con le sue pubblicazioni dei primi anni Sessanta sul futurismo torinese degli anni Venti e Trenta, e proseguiti da molti autori. Cfr. i volumi citati di E. Crispolti, del 1969, 1980 e 1986 per le prime informazioni sulle diverse linee di ricerca.

delle attenzioni di Depero, e l'insistere sul lato artificiale delle costruzioni, muovendo dai motivi di ispirazione meccanomorfa, volge le possibilità del futurismo verso l'arte applicata, realizzando alcuni degli assunti che esso, fin dallo scritto d'esordio di Marinetti, si era proposto.

Copyrighted material

MATERIALI

Nota: Si raccolgono in questa sezione ampi stralci dei principali manifesti e dei documenti che hanno maggior rilievo per la conoscenza del futurismo nelle arti figurative per quanto riguarda il periodo preso in questione, dalle sue premesse alla morte di Boccioni. L'antologia serve come arricchimento degli argomenti trattati nel corso e non ha aspirazione di completezza. Per leggere nella loro interezza i testi che seguono si rimanda agli *Archivi del Futurismo* e alle altre fonti segnalate nelle pagine che precedono e in bibliografia.

1. U. Boccioni, dal diario personale 1907-1908. *Primo taccuino*, 14 marzo 1907

Sono stato in campagna per lavorare e non ho trovato nulla. Le solite linee mi stancano, mi nauseano sono stufo di campi e di casette. E pensare che appena arrivato a Padova ne ero entusiasta e speravo.
Bisogna che mi confessi che cerco, cerco, cerco, e non trovo. Troverò? Ieri ero stanco della gran città, oggi la desidero ardentemente. Domani cosa vorrò? Sento che voglio dipingere il nuovo, il frutto del nostro tempo industriale. Sono nauseato di vecchi muri, di vecchi palazzi, di vecchi motivi di reminiscenze: voglio avere sott'occhio la vita di oggi. I campi, la quiete, le casette, il bosco, i visi rossi e forti, le membra dei lavoratori, i cavalli stanchi ecc. tutto questo emporio di sentimentalismo moderno mi hanno stancato. Anzi, tutta l'arte moderna mi pare vecchia. Voglio del nuovo, dell'espressivo, del formidabile! Vorrei cancellare tutti i valori che conoscevo che conosco e che sto perdendo di vista, per rifare, ricostruire su nuove basi! Tutto il passato, meravigliosamente grande, m'opprime io voglio del nuovo! E mi mancano gli elementi per concepire a che punto si è, e di cosa si ha bisogno.
Con che cosa far questo? col colore? o col disegno? con la pittura? con tendenze veriste che non mi soddisfano più, con tendenze simboliste che mi piacciono in pochi e che non ho mai tentato? Con un idealismo che mi attrae e che non so concretare?
Mi sembra che oggi mentre l'analisi scientifica ci fa vedere meravigliosamente l'universo, l'arte debba farsi interprete del risorgere

poderoso, fatale d'un nuovo idealismo positivo. Mi sembra che l'arte e gli artisti siano oggi in conflitto con la scienza... C'è un malinteso. E' vero questo che dico o mi sbaglio?
E' una verità che se fantasticamente potessi andare in un luogo affatto nuovo dopo un lungo studio farei cose nuove.
Ora io mi sento frutto del mio tempo e mi sembra che qui in Padova tutto sia vecchio. Questa sensazione la allargo a tutta l'Italia, quasi, meno un po' dell'alta e ne tiro la conclusione che si vive fuori d'ambiente. L'epoca nostra febbrile fa vecchio e in disuso quello che è stato fatto ieri. Cosa può inspirare se non della semplice tecnica un ambiente che non vive d'oggi? In Italia mi sembra tutto in disuso: un enorme museo per le cose d'arte, un'enorme bottega da rigattiere per quelle d'uso.
Le vie, le linee, le persone, i sentimenti sentono di ieri con l'aggravante dell'odore indefinibile dell'oggi. Noi viviamo un sogno storico. Questa è la delizia dei forestieri che vengono giustamente a riposarsi, ma fa fremere me al pensiero che gli storici nel secolo XX non parleranno di Italia.
(da U. Boccioni, 1971, pp. 235-236)

2. F. T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, 11 febbraio 1909 ("Le Figaro", Parigi, 20 febbraio 1909)

Avevamo vegliato tutta la notte - i miei amici ed io - sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritture.
Un immenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poiché ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti, come fari superbi o come sentinelle avanzate, di fronte all'esercito delle stelle nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti. Soli coi fuochisti che s'agitano davanti ai forni infernali delle grandi navi, soli coi neri fantasmi che frugano nelle pance arroventate delle locomotive lanciate a pazza corsa, soli cogli ubriachi annaspanti, con un incerto batter d'ali, lungo i muri della città.
Sussultammo ad un tratto, all'udire il rumore formidabile degli enormi tramvai a due piani, che passano sobbalzando, risplendenti di luci multicolori, come i villaggi in festa che il Po straripato squassa e sràdica d'improvviso, per trascinarli fino al mare, sulle cascate e attraverso i gorghi di un diluvio.

Poi il silenzio divenne più cupo. Ma mentre ascoltavamo l'estenuato borbottìo, di preghiere del vecchio canale e lo scricchiolar dell'ossa dei palazzi moribondi sulle loro barbe di umida verdura, noi udimmo subitamente ruggire sotto le finestre gli automobili famelici.
- Andiamo, diss'io; andiamo, amici! Partiamo! Finalmente, la mitologia e l'ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli! ... Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!... Partiamo! Ecco, sulla terra, la primissima aurora! Non v'è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie!...
Ci avvicinammo alle tre belve sbuffanti, per palparne amorosamente i torridi petti. Io mi stesi sulla mia macchina come un cadavere nella bara, ma subito risuscitai sotto il volante, lama di ghigliottina che minacciava il mio stomaco. [...]
- Usciamo dalla saggezza come da un orribile guscio, e gettiamoci, come frutti pimentati d'orgoglio, entro la bocca immensa e tôrta del vento!... Diamoci in pasto all'Ignoto, non già per disperazione, ma soltanto per colmare i profondi pozzi dell'Assurdo!
Avevo appena pronunziate queste parole, quando girai bruscamente su me stesso, con la stessa ebrietà folle dei cani che voglion mordersi la coda, ed ecco ad un tratto venirmi incontro due ciclisti, che mi diedero torto, titubando davanti a me come due ragionamenti, entrambi persuasivi e nondimeno contradditorii. Il loro stupido dilemma discuteva sul mio terreno... Che noia! Auff!... Tagliai corto, e, pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato...
Oh! materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma fortificante, che mi ricordò la santa mammella nera della mia nutrice sudanese... Quando mi sollevai - cencio sozzo e puzzolente - di sotto la macchina capovolta, io mi sentii attraversare il cuore, deliziosamente, dal ferro arroventato della gioia!
Una folla di pescatori armati di lenza e di naturalisti podagrosi tumultuava già intorno al prodigio. Con cura paziente e meticolosa, quella gente dispose alte armature ed enormi reti di ferro per pescare il mio automobile, simile ad un grosso pescecane arenato. La macchina emerse lentamente dal fosso, abbandonando nel fondo, come squame, la sua pesante carrozzeria di buon senso e le sue morbide imbottiture di comodità. Credevano che fosse morto, il mio bel pescecane, ma una mia carezza bastò a rianimarlo, ed eccolo risuscitato, eccolo in corsa, di nuovo, sulle sue pinne possenti!

Allora, col volto coperto della buona melma delle officine - impasto di scorie metalliche, di sudori inutili, di fuliggini celesti - noi, contusi e fasciate le braccia ma impavidi, dettammo le nostre prime volontà a tutti gli uomini *vivi* della terra:

Manifesto del Futurismo

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*.
5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.
6. Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.
8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli! ... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.
9. Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.
10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.
11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le marce multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali

e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole per contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.

E' dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il "*Futurismo*", perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologhi, di ciceroni e d'antiquarii. [...]
Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo le pareti contese!
Che ci si vada in pellegrinaggio, una volta all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti... ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla *Gioconda*, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volersi imputridire?
E che mai si può vedere, in un vecchio quadro, se non la faticosa contorsione dell'artista, che si sforzò di infrangere le insuperabili barriere opposte al desiderio di esprimere interamente il suo sogno?... Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria, invece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione. ...

3. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Manifesto dei pittori futuristi*, 11 febbraio 1910

Il grido di ribellione che noi lanciamo, associando i nostri ideali a quelli dei poeti futuristi, non parte già da una chiesuola estetica, ma esprime il violento desiderio che ribolle oggi nelle vene di ogni artista creatore.
Noi vogliamo combattere accanitamente la religione fanatica, incosciente e snobistica del passato, alimentata dall'esistenza nefasta dei musei. Ci

ribelliamo alla supina ammirazione delle vecchie tele, delle vecchie statue, degli oggetti vecchi e all'entusiasmo per tutto ciò che è tarlato, sudicio, corroso dal tempo, e giudichiamo ingiusto, delittuoso, l'abituale disdegno per tutto ciò che è giovane, nuovo e palpitante di vita.
Compagni! Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità mutamenti tanto profondi, da scavare un abisso fra i docili schiavi del passato e noi liberi, noi sicuri della radiosa magnificenza del futuro. [...]
Ed ecco le nostre conclusioni recise: Con questa entusiastica adesione al futurismo, noi vogliamo:
1. Distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico.
2. Disprezzare profondamente ogni forma di imitazione.
3. Esaltare ogni forma di originalità, anche se temeraria, anche se violentissima.
4. Trarre coraggio ed orgoglio dalla facile taccia di pazzia con cui si sferzano e s'imbavagliano gl'innovatori.
5. Considerare i critici d'arte come inutili o dannosi.
6. Ribellarci contro la tirannia delle parole: armonia e buon gusto, espressioni troppo elastiche, con le quali si potrebbe facilmente demolire l'opera di Rembrandt e quella di Goya.
7. Spazzar via dal campo ideale dell'arte tutti i motivi, tutti i soggetti già sfruttati.
8. Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa.
Siano sepolti i morti nelle più profonde viscere della terra! Sia sgombra di mummie la soglia del futuro! Largo ai giovani, ai violenti, ai temerari!

4. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, 11 aprile 1910

Nel primo manifesto da noi lanciato l'8 marzo 1910 dalla ribalta del Politeama Chiarella di Torino, esprimemmo le nostre profonde nausee, i nostri fieri disprezzi, le nostre allegre ribellioni contro la volgarità, contro il mediocrismo, contro il culto fanatico e snobistico dell'antico, che soffocano l'Arte nel nostro Paese.
Noi ci occupavamo allora delle relazioni che esistono fra noi e la società. Oggi invece, con questo secondo manifesto ci stacchiamo risolutamente da

ogni considerazione relativa e assurgiamo alle più alte espressioni dell'assoluto pittorico.
La nostra brama di verità non può più essere appagata dalla Forma né dal Colore tradizionali!
Il gesto per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale: sarà, decisamente, la *sensazione dinamica* eternata come tale.
Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza dell'immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari.
Tutto in arte è convenzione, e le verità di ieri sono oggi, per noi, pure menzogne.
Affermiamo ancora una volta che il ritratto, per essere un'opera d'arte, non può né deve assomigliare al suo modello, e che il pittore ha in sé i paesaggi che vuol produrre. Per dipingere una figura non bisogna *farla*: bisogna farne l'atmosfera.
Lo spazio non esiste più: una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. [...]
Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro, tre; stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale. E, talvolta sulla guancia della persona con cui parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa lontano.
I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano.
La costruzione dei quadri è stupidamente tradizionale. I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro.
Come in tutti i campi del pensiero umano alle immobili oscurità del dogma è subentrata la illuminata ricerca individuale, così bisogna che nell'arte nostra sia sostituita alla tradizione accademica una vivificante corrente di libertà individuale.
Noi vogliamo rientrare nella vita. La scienza d'oggi, negando il suo passato, risponde ai bisogni materiali del nostro tempo; ugualmente, l'arte, negando il suo passato, deve rispondere ai bisogni intellettuali del nostro tempo.

La nostra nuova coscienza non ci fa più considerare l'uomo come centro della vita universale. Il dolore di un uomo è interessante, per noi, quanto quello di una lampada elettrica, che soffre e spasima, e grida con le più strazianti espressioni di dolore [...]
I vostri occhi abituati alla penombra si apriranno alle più radiose visioni di luce. Le ombre che dipingeremo saranno più luminose delle luci dei nostri predecessori, e i nostri quadri, a confronto di quelli immagazzinati nei musei, saranno il più fulgido contrapposto alla notte più cupa.
Questo naturalmente di porta a concludere che non può sussistere pittura senza *divisionismo*. Il divisionismo, tuttavia, non è nel nostro concetto un *mezzo* tecnico che si possa metodicamente imparare ed applicare. Il divisionismo, nel pittore moderno, deve essere un **complementarismo congenito**, da noi giudicato essenziale e fatale. [...]

NOI PROCLAMIAMO:

1. Che il complementarismo congenito è una necessità assoluta nella pittura, come il verso libero nella poesia e come la polifonia nella musica;
2. Che il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica;
3 Che nell'interpretazione della natura occorrono sincerità e verginità;
4. Che il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi.

NOI COMBATTIAMO:

1. Contro il patinume e la velatura da falsi antichi;
2. Contro l'arcaismo superficiale ed elementare a base di tinte piatte che riduce la pittura ad una impotente sintesi infantile e grottesca;
3. Contro il falso avvenirismo dei secessionisti e degli indipendenti, nuovi accademici d'ogni paese;
4. Contro il nudo in pittura, altrettanto stucchevole ed opprimente quanto l'adulterio nella letteratura.

Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata.
Fuori dall'atmosfera in cui viviamo noi, non sono che tenebre. Noi futuristi ascendiamo verso le vette più eccelse e più radiose, e ci proclamiamo Signori della Luce, poiché già beviamo alle vive fonti del Sole.

5. F.T. Marinetti, *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, 11 maggio 1910

[...] io attribuisco una grande importanza rivelatrice a queste frasi che mi annunciano la prossima scoperta delle leggi di una vera sensibilità delle macchine!

Bisogna dunque preparare l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'istinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto indovinato dagli spiriti più lucidi.

Certo è che ammettendo l'ipotesi trasformistica di Lamarck, si deve riconoscere che noi aspiriamo alla creazione di un tipo non umano nel quale saranno aboliti il dolore morale, la bontà, l'affetto e l'amore, soli veleni corrosivi dell'inesauribile energia vitale, soli interruttori della nostra possente elettricità fisiologica.

Noi crediamo alla possibilità di un numero incalcolabile di trasformazioni umane, e dichiariamo senza sorridere che nella carne dell'uomo dormono delle ali.

Il giorno in cui sarà possibile all'uomo di esteriorizzare la sua volontà in modo che essa si prolunghi fuori di lui come un immenso braccio invisibile il Sogno e il Desiderio, che oggi sono vane parole, regneranno sovrani sullo Spazio e sul tempo domati.

Il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente, sarà naturalmente crudele, onnisciente e combattivo.

Sarà dotato di organi inaspettati: organi adattati alle esigenze di un ambiente fatto di urti continui.

Possiamo prevedere fin d'ora uno sviluppo a guisa di prua della sporgenza esterna dello sterno, che sarà tanto più considerevole, inquantoché l'uomo futuro diventerà un sempre migliore aviatore...

6. A. Soffici, *Arte libera futurista*, "La Voce", 25 giugno 1911

[…] E allora credo che sia bene dire la verità. La quale è questa. Non solo i bene intenzionati promotori della libera mostra milanese non hanno raggiunto disgraziati neanche a un bel circa, il loro scopo; ma mai fu accatastata sotto la luna paccottiglia più oscena, più sozza e più lamentevole di quella che la buaggine invereconda di qualche centinaio di sgorbiatori italiani non si è peritata di esporre all'obbrobrio certo e irrefrenabile di chiunque abbia la più lontana idea del nuovo e del bello, nelle sgraziate sale del viale Vittoria. […]

nessuno disgusta o nausea di più di quattro o cinque pittori futuristi la cui balorda istrioneria si spampana e sventola nelle ultime sale. Uh! qui non è più la candida bestialità del vecchio scolaro o del giovane professore, il filisteismo prosaico dell'anima sciorinato senza malizie nelle cornici. Qui sono le stesse cose vestite in maschera, dissimulate co' falsi gioielli e proclamatesi, sbraitando, novità! Ma che nessuno la beva. Tanto le *Care puttane* (vedi titolo novatore!), il *Lavoro*, la *Risata* del Boccioni, l'*Uomo che muore* del Russolo, come i *Martiri di Belfiore*, *Il funerale anarchico* del Carrà e generalmente tutte le opere del Carrà, del Russolo, del Boccioni e degli altri espositori futuristi, se ve ne sono ed il cui nome mi fosse sfuggito, non rappresentano in nessun modo "una visione d'arte personalissima" come forse crede qualche intrepido gazzettiere.
No. Sono sciocche e laide smargiassate di poco scrupolosi messeri, i quali vedendo il mondo torbidamente, senza senso di poesia, con gli occhi del più pachidermico maialaio d'America, voglion far credere di vederlo fiorito e fiammeggiante e credono che lo stianar colori da forsennati sur un quadro da bidelli d'accademia, o il ritirare in piazza il filacciume del divisionismo, questo morto errore segantiniano, possa far uscire il loro gioco al cospetto delle folle babbee [...].

7. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, ecc. del 1912

... Pure ammirando l'eroismo dei nostri amici Cubisti, pittori di altissimo valore, che hanno manifestato un lodevole disprezzo per il mercantilismo artistico e un odio possente contro l'accademismo, noi ci sentiamo e ci dichiariamo assolutamente opposti alla loro arte.
Essi si accaniscono a dipingere l'immobile, l'agghiacciato e tutti gli aspetti statici della natura. adorano il tradizionalismo di Poussin, d'Ingres, di Corot, invecchiando e pietrificando la loro arte con una ostinazione passatista che rimane, per noi, assolutamente incomprensibile.
Con dei punti di vista assolutamente avveniristici, invece, noi cerchiamo uno stile del movimento, il che non fu mai tentato prima di noi. [...]
Noi dichiariamo invece che non può esistere pittura moderna senza il punto di partenza di una concezione assolutamente moderna, e nessuno può contraddirci quando affermiamo che la nostra pittura è fatta di *concezione* e *sensazione* finalmente riunite.

Se i nostri quadri sono futuristi, è perché essi rappresentano, il risultato di concezioni etiche, estetiche politiche, e sociali, assolutamente futuriste. [...]
Pur ripudiando l'impressionismo, noi disapproviamo energicamente la reazione attuale, che vuole uccidere l'essenza dell'impressionismo, cioè il lirismo e il movimento.
Non si può reagire contro la fugacità dell'impressionismo, se non superandolo. [...]
Noi non vediamo alcuna differenza fra uno di quei nudi che si chiamano comunemente artistici, e una tavola di anatomia. C'è invece una differenza enorme fra uno di quei nudi *artistici* e la nostra concezione futurista del corpo umano.
La prospettiva com'è intesa dalla maggioranza dei pittori ha per noi lo stesso valore che essi attribuiscono a un progetto d'ingegneria.
La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la mèta inebbriante della nostra arte.
Spieghiamoci ancora per via d'esempi. Dipingendo una persona al balcone, vista dall'interno, noi non limitiamo la scena a ciò che il quadrato della finestra permette di vedere; ma ci sforziamo di dare il complesso di sensazioni plastiche provate dal pittore che sta al balcone: brulichio soleggiato della strada, doppia fila delle case che si prolungano a destra e a sinistra, balconi fioriti, ecc. Il che significa simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri.
Per far vivere lo spettatore al centro del quadro, secondo l'espressione del nostro manifesto, bisogna che il quadro sia la sintesi di *quello che si ricorda e di quello che si vede*. [...]
Il desiderio d'intensificare l'emozione estetica, fondendo, in qualche modo, la tela dipinta con l'anima dello spettatore ci ha spinti a dichiarare che questo *deve ormai essere posto al centro del quadro*.
Esso non assisterà, ma parteciperà all'azione. Se dipingiamo le fasi di una sommossa, la folla irta di pugni e i rumorosi assalti della cavalleria si traducono sulla tela in fasci di linee che corrispondono a tutte le forze in conflitto secondo la legge di violenza generale del quadro.
Queste *linee-forze* devono avviluppare e trascinare lo spettatore, che sarà in qualche modo obbligato a lottare anch'egli coi personaggi del quadro.
Tutti gli oggetti, secondo ciò che il pittore Boccioni chiama felicemente *trascendentalismo fisico*, tendono verso l'infinito mediante le loro *linee-forze*, delle quali la nostra intuizione misura la continuità. [...]

Come vedete, c'è in noi, non solo varietà, ma caos e urto di ritmi assolutamente opposti, che riconduciamo nondimeno ad un'armonia nuova.
Noi giungiamo così a ciò che chiamiamo *la pittura degli stati d'animo*.
Nella descrizione pittorica dei diversi stati d'animo plastici di una partenza, certe linee perpendicolari, ondulate e come spossate, qua e là attaccate a forme di corpi vuoti, possono facilmente esprimere il languore e lo scoraggiamento.
Linee confuse, sussultanti, rette o curve, che si fondono con gesti abbozzati di richiamo e di fretta, esprimeranno un'agitazione caotica di sentimenti.
Linee orizzontali, fuggenti, rapide e convulse, che taglino brutalmente visi dai profili vaghi e lembi di campagne balzanti daranno l'emozione plastica che suscita in noi colui che parte. [...]

CONCLUSIONE

La pittura futurista contiene tre nuove concezioni della pittura:
1. Quella che risolve la questione dei volumi nel quadro, opponendosi alla liquefazione degli oggetti, conseguenza fatale della visione impressionista;
2. Quella che ci porta a tradurre gli oggetti secondo le linee-forze che li caratterizzano, e mediante le quali si ottiene un dinamismo plastico assolutamente nuovo;
3. Quella (conseguenza naturale delle altre due) che vuol dare l'ambiente emotivo del quadro, sintesi dei diversi ritmi astratti di ogni oggetto, da cui scaturisce una fonte di lirismo pittorico fino ad oggi ignorata.

8. G. Apollinaire, *La vie artistique. Les Peintres Futuristes Italiens,* "L'Intransigeant", 7 febbraio 1912

"La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la mèta inebbriante della nostra arte."
Questa dichiarazione dei pittori futuristi italiani dice dell'originalità e del difetto della loro pittura. Vogliono dipingere le forme in movimento, cosa che è perfettamente legittima, e condividono con la maggior parte dei pittori "pompiers" la mania di dipingere degli stati d'animo. Mentre i nostri pittori d'avanguardia non dipingono più alcun soggetto nei loro quadri, il soggetto è spesso ciò che le tele dei "pompiers" hanno di più interessante. I futuristi italiani pretendono di non rinunciare minimamente al beneficio del soggetto e questo potrebbe essere lo scoglio contro il quale andrà a infrangersi la loro volontà plastica.

I futuristi sono dei giovani pittori ai quali si potrebbe fare credito se la iattanza delle loro dichiarazioni, l'insolenza dei loro manifesti non allontanasse l'indulgenza che saremmo tentati di avere per loro.
Si dichiarano "assolutamente opposti" all'arte delle recenti scuole francesi e non ne sono che imitatori.
Ecco Boccioni, che mi pare essere il meglio dotato dei pittori futuristi. L'influenza di Picasso è così innegabile, come non è minimamente negabile su tutta la pittura contemporanea. La migliore tela di Boccioni è la più direttamente ispirata alle ultime opere di Picasso. Non mancano nemmeno quei numeri in cifre tipografiche che introducono nelle recenti realizzazioni di Picasso una così semplice e grandiosa realtà.
I titoli dei dipinti futuristi sembrano frequentemente improntati al vocabolario dell'unanimismo. Diffidino, i futuristi, delle sintesi che non si traducono plasticamente e non conducono il pittore che alla fredda allegoria dei "pompiers".
Bisogna ancora guardare con attenzione questa *Danse du pan-pan à Monico*, che è fino a questo momento l'opera più importante che un pennello futurista abbia dipinto. Si tratta di una tela nella quale il movimento è ben reso e, non realizzandosi la mescolanza ottica dei colori, tutto si muove secondo i desideri dell'artista. Mi piacciono di meno le altre tele di Severini, troppo influenzate dalla tecnica neoimpressionista e dalle forme di Van Dongen.
Menzioniamo ancora Carrà, specie di Rouault più volgare del nostro, e che ricorda ancora l'accademismo di un Mérodack-Jeauneau, pittore dimenticato.
Russolo è il meno influenzato dai giovani pittori francesi. Bisognerebbe cercare i suoi maestri a Monaco o a Mosca. Lo ritroveremo un giorno più preoccupato da idee veramente plastiche.
I giovani pittori futuristi possono rivaleggiare con qualcuno dei nostri artisti d'avanguardia, ma ancora non sono che deboli allievi di un Picasso o di un Derain e, quanto alla grazia, non ne hanno idea.

9. A. Soffici, *Ancora del Futurismo*, "La voce", 11 luglio 1912

[…] A più riprese ho scritto ciò che pensavo dei futuristi, ho avuto due risse con loro, e tutti quelli che mi frequentano sanno quale sia ancora il mio parere su di essi. […]
[…] Senonché c'è qualche cosa in questi sfoghi, e ancor di più nelle sghignazzate dei rivistai, dei giornalisti, degli esteti da caffé e di quanti

senza muovere un dito si credono autorizzati a schernire e vilipendere chiunque si attenti a rinfrescare l'aria di un ambiente spirituale, c'è qualcosa che mi secca assolutamente e mi dà voglia di rimettere, anche se ne val poco la pena, le cose a posto.
E' l'antica, l'invincibile avversione di tutti per la novità e per l'audacia.
Ma mi si potrebbe obbiettar subito, il futurismo non reca idee nuove e la sua audacia è della ciarlataneria. Ed anche una volta mi riferirò alle mie vecchie affermazioni. Va bene. Il futurismo è per tre quarti un'accozzaglia di vecchiumi stranieri e nostrali fritti e rifritti, è un cacciucco di rancidumi, di retoriche belghe e americane; la sua teoria è piena di bestialità e il suo scopo è forse una reclame furibonda per della orribile paccottiglia. D'accordo. L'ho scritto anch'io. La sua audacia è una temerità da finti mattoidi, una sbecerata spirituale di gente che non ha nulla da perdere - e Valentine de Saint-Point è Valentine de Saint-Point.
E siamo d'accordo ancora. lascerò anche che si dimentichi il quarto quesito, che pure esiste, per non risponder che questo: il futurismo è un movimento e il movimento è vita.
Un movimento, qualunque esso sia, incita, suscita le battaglie, trascina, entusiasma: e non è tanto il suo carattere, non son tanto i suoi mezzi e i suoi fini che debbono interessarci, e catturare la nostra simpatia, quanto gli accidenti, le cose impreviste, i risultati a cui dà luogo. [...]
Tutti sanno, ed io forse meglio di ogni altro, che l'esposizione parigina non fu, come forse vorrebbero far credere gl'interessati, un trionfo dell'arte italiana. Fu anzi semplicemente uno scandalo, ed il suo successo fu quello di uno scandalo. Il divisionismo, il cubismo improvvisato combinati al dinamismo pittorico chi poteva prenderli sul serio? Chi li prese sul serio? Nessuno. Ma ne risultò che tuttavia la leggenda-verità di un'Italia morta e sepolta sotto la balordaggine del suo conservatorismo e della sua accademia, fu scossa. Il vaniloquio dei conferenzieri iconoclasti e le strampellerie di una pittura svergognata attirarono l'attenzione di un pubblico su un paese creduto defunto aprendo così una strada a chi saprà camminarci. Certo l'arte e la bellezza non ci guadagnaron nulla, ma se si fossero mandati i nostri Bistolfi, i nostri De Maria, i nostri Tito e la nostra gioventù? Pensiamoci bene. [...]
Giacché il guaio del futurismo consiste in quelli che lo rappresentano, in come lo rappresentano, e non nella sua essenza di movimento rinnovatore - che è eccellente. [...]
Quelli stessi che io ho altra volta attaccato e sberteggiato perché le loro opere erano sciocche e arretrate, possono domani in uno slancio, con uno

sforzo maggiore, creare qualche cosa degna di vivere, rivelarsi entusiasticamente. Dalla stagnante decrepitezza della nostra gioventù letteraria e critica non potrà mai uscire se non quello che esce da troppo tempo in qua dalla fungaia italiana. Un professore.

10. U. Boccioni, *La scultura futurista*, 11 aprile 1912

... Non vi può essere rinnovamento alcuno in un'arte se non viene rinnovata l'essenza, cioè la visione e la concezione della linea e delle masse che formano l'arabesco. Non è solo riproducendo gli aspetti esteriori della vita contemporanea che l'arte diventa espressione del proprio tempo, e perciò la scultura come è stata intesa fino ad oggi dagli artisti del secolo passato e del presente è un mostruoso anacronismo!
La scultura non ha progredito, a causa della ristrettezza del campo assegnatole dal concetto accademico del nudo. Un'arte che ha bisogno di spogliare interamente un uomo o una donna per cominciare la sua funzione emotiva è un'arte morta!
[...] Così la scultura troverà nuova sorgente di emozione, quindi di stile, estendendo la sua plastica a quello che la nostra rozzezza barbara ci ha fatto sino ad oggi considerare come suddiviso, impalpabile, quindi inesprimibile plasticamente.
Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente ma matematicamente all'**infinito plastico apparente** e all'**infinito plastico interiore**. La nuova plastica sarà dunque la traduzione nel gesso, nel bronzo, nel vetro, nel legno, e in qualsiasi altra materia, dei piani atmosferici che legano e intersecano le cose. Questa visione che io ho chiamato **trascendentalismo fisico** (Conferenza sulla Pittura futurista al Circolo Artistico di Roma; Maggio 1911) potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti.
La scultura deve quindi far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poiché nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia e non v'è cosa che circondi il nostro corpo: bottiglia, automobile, casa, albero, strada, che non lo tagli e non lo sezioni con un arabesco di curve rette. [...]
Abbiamo quindi nell'opera di questi tre grandi ingegni tre influenze di periodi diversi: greca in Meunier; gotica in La Bourdelle; della rinascenza italiana in Rodin.

L'opera di Medardo Rosso è invece rivoluzionaria, modernissima, più profonda e necessariamente ristretta. In essa non si agitano eroi né simboli, ma il piano d'una fronte di donna o di bimbo accenna ad una liberazione verso lo spazio, che avrà nella storia dello spirito una importanza ben maggiore di quella che non gli abbia dato il nostro tempo. Purtroppo le necessità impressionistiche del tentativo hanno limitato le ricerche di Medardo Rosso ad una specie di alto o bassorilievo, la qual cosa dimostra che la figura è ancora concepita come mondo a sé, con base tradizionale e scopi episodici.
La rivoluzione di Medardo Rosso, per quanto importantissima, parte da un concetto esteriormente pittorico, trascura il problema d'una nuova costruzione dei piani e il tocco sensuale del pollice, che imita la leggerezza della pennellata impressionista, dà un senso di vivace immediatezza, ma obbliga alla esecuzione rapida dal vero e toglie all'opera d'arte il suo carattere di creazione universale. Ha quindi gli stessi pregi e difetti dell'impressionismo pittorico, dalle cui ricerche parte la nostra rivoluzione estetica, la quale, continuandole, se ne allontana fino all'estremo opposto.
In scultura come in pittura non si può rinnovare se non cercando **lo stile del movimento**, cioè rendendo sistematico e definitivo come sintesi quello che l'impressionismo ha dato come frammentario, accidentale, quindi analitico. E questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compenetrazioni dei piani produrrà la scultura futurista, il cui fondamento sarà architettonico, non soltanto come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultorio abbia in sé gli elementi architettonici dell'**ambiente scultorio** in cui vive il soggetto.
Naturalmente noi daremo una scultura d'**ambiente**.
Una composizione scultoria futurista avrà in sé i meravigliosi elementi matematici e geometrici che compongono gli oggetti del nostro tempo. E questi oggetti non saranno vicini alla statua come attributi esplicativi o elementi decorativi staccati, ma, seguendo le leggi di una nuova concezione dell'armonia, saranno incastrati nelle linee muscolari di un corpo [...]
Rovesciamo tutto, dunque, e proclamiamo l'**assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa. Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente**. Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sé e con leggi proprie [...]
Proclamiamo che tutto il mondo apparente deve precipitarsi su di noi, amalgamandosi, creando un'armonia colla sola misura dell'intuizione creativa (....)

CONCLUSIONI:

1. Proclamare che la scultura si prefigge la ricostruzione astratta dei piani e dei volumi che determinano le forme, non il loro valore figurativo.
2. **Abolire in scultura** come in qualsiasi altra arte **il sublime tradizionale dei soggetti**.
3. Negare alla scultura qualsiasi scopo di costruzione episodica veristica, ma affermare la necessità assoluta di servirsi di tutte le realtà per tornare agli elementi essenziali della sensibilità plastica. Quindi percependo i corpi e le loro parti come **zone plastiche**, avremo in una composizione scultoria futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc.
4. Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione d'un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc. ecc.
5. Proclamare che nell'intersecazione dei piani di un libro con gli angoli d'una tavola, nelle rette di un fiammifero, nel telaio di una finestra, v'è più verità che in tutti i grovigli di muscoli, in tutti i seni e in tutte le natiche di eroi o di veneri che ispirano la moderna idiozia scultoria.
6. Che solo una modernissima scelta di soggetti potrà portare alla scoperta di nuove **idee plastiche**.
7. Che la linea retta è il solo mezzo che possa condurre alla verginità primitiva di una nuova costruzione architettonica delle masse o zone scultorie.
8. Che non vi può essere rinnovamento se non attraverso la **scultura d'ambiente**, perché con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi potrà **modellare l'atmosfera** che circonda le cose.
9. La cosa che si crea non è che il ponte tra l'**infinito plastico esteriore** e l'**infinito plastico interiore**, quindi gli oggetti non finiscono mai e si intersecano con infinite combinazioni di simpatia e urti di avversione.
10. Bisogna distruggere il nudo sistematico, il concetto tradizionale della statua e del monumento!
11. Rifiutare coraggiosamente qualsiasi lavoro, a qualsiasi prezzo, che non abbia in sé una pura costruzione di elementi plastici completamente rinnovati.

11. L. Russolo, *L'arte dei rumori*, 11 marzo 1913 ("Lacerba", 1 luglio 1913)

La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini. Per molti secoli la vita si svolse in silenzio, o, per lo più, in sordina. I rumori più forti che interrompevano questo silenzio non erano né intensi, né prolungati, né variati. Poiché, se trascuriamo gli eccezionali movimenti tellurici, gli uragani, le tempeste, le valanghe e le cascate, la natura è silenziosa. [...]

L'arte musicale ricercò ed ottenne dapprima la purezza e la dolcezza del suono, indi amalgamò suoni diversi, preoccupandosi però di accarezzare l'orecchio con soavi armonie. Oggi l'arte musicale complicandosi sempre più, ricerca gli amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l'orecchio. Ci avviciniamo così sempre più al *suono-rumore*.

Questa evoluzione della musica è parallela al moltiplicarsi delle macchine, che collaborano dovunque coll'uomo. Non soltanto nelle atmosfere fragorose delle grandi città, ma anche nelle campagne, che furono fino a ieri normalmente silenziose, la macchina ha oggi creato tante varietà e concorrenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozione.

Per eccitare ed esaltare la nostra sensibilità, la musica andò sviluppandosi verso la più complessa polifonia e verso la maggior varietà di timbri o coloriti strumentali, ricercando le più complicate successioni di accordi dissonanti e preparando vagamente la creazione del RUMORE MUSICALE. Questa evoluzione verso il "suono-rumore" non era possibile prima d'ora. L'orecchio di un uomo del settecento non avrebbe potuto sopportare l'intensità disarmonica di certi accordi prodotti dalle nostre orchestre (triplicate nel numero degli esecutori rispetto a quelle di allora). Il nostro orecchio invece se ne compiace, poiché è già educato dalla vita moderna, così prodiga di rumori svariati. Il nostro orecchio però non se ne accontenta, e reclama sempre più emozioni acustiche.

D'altra parte, il suono musicale è troppo limitato nella varietà qualitativa dei timbri. Le più complicate orchestre si riducono a quattro o conque classi di strumenti, differenti nel timbro del suono: strumenti ad arco, a pizzico, a fiato in metallo, a fiato in legno, a percussione. Cosicché la musica moderna si dibatte in questo piccolo cerchio, sforzandosi vanamente di creare nuove varietà di timbri.

Bisogna rompere questo cerchio ristretto di suoni puri e conquistare la varietà infinita dei suoni-rumori. [...]

Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottìo dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi del tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusìo e lo scalpiccìo delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee.
Né bisogna dimenticare i rumori nuovissimi della guerra moderna [...]
Noi vogliamo intonare e regolare armonicamente e ritmicamente questi svariatissimi rumori. Intonare i rumori non vuol dire togliere ad essi tutti i movimenti e le vibrazioni irregolari di tempo e d'intensità, ma bensì dare un grado o un tono alla più forte e predominante di queste vibrazioni. Il rumore infatti si differenzia dal suono solo in quanto le vibrazioni che lo producono sono confuse ed irregolari, sia nel tempo che nella intensità. Ogni rumore ha un tono, talora anche un accordo che predomina nell'insieme delle sue vibrazioni irregolari. [...]

CONCLUSIONI

1. - I musicisti futuristi devono allargare ed arricchire sempre più il campo dei suoni. Ciò risponde a un bisogno della nostra sensibilità. Notiamo infatti nei compositori geniali d'oggi una tendenza verso le più complicate dissonanze. Essi, allontanandosi sempre più dal suono puro, giungono quasi al *suono-rumore*. Questo bisogno e questa tendenza non potranno essere soddisfatti *che coll'aggiunta e la sostituzione dei rumori ai suoni*. [...]
4. - Ogni rumore avendo nelle sue vibrazioni irregolari **un tono generale predominante**, si otterrà facilmente nella costruzione degli strumenti che lo imitano una varietà sufficientemente estesa di toni, semitoni e quarti di toni. Questa varietà di toni non toglierà a ogni singolo rumore le caratteristiche del suo timbro, ma ne amplierà solo la tessitura o estensione.[...]
7. - La varietà dei rumori è infinita. Se oggi, mentre noi possediamo forse mille macchine diverse, possiamo distinguere mille rumori diversi, domani, col moltiplicarsi di nuove macchine, potremo distinguere **dieci, venti o trentamila rumori diversi, non da imitare semplicemente, ma da combinare secondo la nostra fantasia**.
8. - Invitiamo dunque i giovani musicisti geniali e audaci ad osservare con attenzione tutti i rumori, per comprendere i vari ritmi che li compongono, il

loro tono principale e quelli secondari. Paragonando poi i timbri vari dei rumori ai timbri dei suoni, si convinceranno di quanto i primi siano più numerosi dei secondi. Questo ci darà non solo la comprensione ma anche il gusto e la passione dei rumori. La nostra sensibilità moltiplicata, dopo essersi conquistata degli occhi futuristi avrà finalmente delle orecchie futuriste...

12. G. Papini, *Contro il futurismo*, "Lacerba", 15 marzo 1913,

... La prima accusa che si fa ai futuristi è quella d'*insincerità* [...] Io non asserisco che tutte le loro poesie e le loro pitture sian capolavori ma posso attestare a chiunque che questi giovani hanno una sincera passione per l'arte e un reale interesse, per tutto quello che all'arte si riferisce; posso assicurare che essi cercano, si tormentano, lavorano, indagano e pensano per fare qualcosa di nuovo e di solido. Se non sempre ci riescono, se non tutti ci arrivano la colpa non è di loro. [...]
Altra accusa: perché non si contentano di fare dell'arte (libri, quadri) invece di fare i buffoni sui palcoscenici? [...]
Prima di tutto occorre ricordare un fatto visibilissimo eppur dimenticato: l'attività dei futuristi non si esaurisce affatto nelle famose "serate" o "accademie" o "meetings" che danno tanto sui nervi alle persone posate e per bene[...]
C'è poi un'altra osservazione da fare: le serate futuriste non sono buffonate tanto per colpa dei futuristi quanto per colpa degli ascoltatori. I futuristi vorrebbero far sentire della musica, della poesia, delle idee. La musica sarà dissonante, la poesia sarà bizzarra, le idee saranno bislacche ma non hanno poi in sé tanta buffoneria da fare sganasciare due o tremila citrulli che non sarebbero capaci di far nulla di migliore [...]
Ma il pubblico che accorre a quelle serate non vuol sentir nulla. S'è messo in testa che c'è da ridere e vuol ridere a tutti i costi. Non vuole ascoltare né musiche né versi - si vuol divertire. E per divertirsi impedisce ai futuristi di farsi sentire e arriva perciò alla curiosa conseguenza che *il pubblico si diverte di sé stesso* - cioè dei suoi urli, delle sue sghignazzate, delle sue scariche di vegetali. Il futurismo è un pretesto: la gente ride di sé e soltanto di sé. [...]
Lo stesso ragionamento si può fare per la réclame. Si accusano i futuristi di abusare deliberatamente di cartelloni, manifesti, richiami, esibizioni ecc., che non hanno nulla a che fare coll'arte. E c'è dell'apparenza di vero in

questa accusa. Ma siamo di fronte a una diversità di tempi e di temperamenti che bisogna intendere prima di condannare.
La réclame non è arte: d'accordo. Ma è una delle potenze della vita contemporanea, una delle speciali creazioni della nostra civiltà. E' uno strumento di cui tutti, più o meno nascostamente, si servono. La réclame non è arte - ma neppure è politica o scienza o industria. Eppure della réclame si servono i partiti politici, gli stessi governi, i ritrovati scientifici, i prodotti industriali [...]
Tutti adoprano e sfruttano la réclame - e un gruppo di artisti novatori, ai quali l'opinione è forzatamente ostile, non debbono servirsi del solo strumento che la civiltà contemporanea offre come difesa contro la cospirazione del silenzio e dell'imbecillità?
Lo so cosa volete rispondere, o puri asceti delle consolazioni ombelicali: l'artista deve sapere aspettare, nella solitudine, il postumo riconoscimento che gli verrà in seguito se veramente la sua opera è grande. [...] Ragionamento cristiano e amoroso davvero! Gli artisti devono, sì, creare nella solitudine e nelle sofferenze ma hanno pur diritto, dopo, di esser conosciuti, discussi, negati o esaltati finché son vivi e pronti. Deve cessare finalmente questo martirio dell'abbandono durante la vita e degli inni e delle corone nella decrepitezza e dopo la morte. Cosa c'importa se fra cinquanta o cent'anni, quando saremo ossa disfatte e cenere lieve, quando le nostre pupille non godranno più dei meriggi del mondo e il nostro cuore non batterà più per amore o per sdegno, cosa c'importa se i giornalisti appiccicheranno tanto di "grande" al nostro nome e se i biografi declameranno contro l'imbecille ingiustizia dei nostri contemporanei? Se v'è nel vostro petto un alito di simpatia e nel vostro cervello un principio d'intelligenza dateci quello che potete darci ora, mentre ancora respiriamo e viviamo in questo magnifico ed unico universo. Noi vi regaliamo il bronzo della statua futura: datecelo subito in tanti diecini per andare a bere e a mangiare.
Solo il presente esiste; e gli empirei son caduti dal firmamento. Non c'è che una vita e la vogliamo migliore. Noi diamo e vogliamo ricevere. L'artista, come ogni uomo che fa, desidera ormai d'esser subito discusso - coronato di spine o coronato di rose. [...]
La parola "futurismo" ha poca importanza: è una semplice bandiera di raccolta, è il simbolo verbale d'una tendenza. Le teorie futuriste possono essere confuse, storte, ridicole: ma stanno a indicare il senso di nuove ricerche, accomunano sotto formule paradossali sforzi tra loro simiglianti, servono a far sentire che questo manipolo di artisti non ha i pregiudizi, i

rispetti e le superstizioni degli altri. Sono sfoghi, son bombe - *accanto* agli altri sfoghi e alle altre bombe che sono le poesie, le sinfonie e le pitture.
Se facessero soltanto manifesti sarebbero imbecilli rumorosi e nulla più. Fanno dell'arte *eppoi* dei manifesti per spiegare quest'arte, per imporla, per richiamare su di essa la sonnolenta attenzione dei più. Necessità di tattica - non prova di sterilità. [...]
Io non sono, come ho detto in principio, un futurista. Ma ritengo, anche dal punto di vista del più filisteo buon senso, che prima di condannare una volta per sempre questi giovani, prima di seppellirli sotto il ridicolo e sotto i carciofi, sarebbe dovere d'ogni galantuomo di vagliare le ragioni pro e contro - sarebbe onestà leggere i loro versi, cercar di capire i loro quadri, esaminare le loro idee e vedere se non fosse il caso di sormontare pregiudizi e antipatie per riconoscerne il valore e la buona volontà.

13. U. Boccioni, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, "Lacerba", 15 marzo 1913

... Quello che noi vogliamo proclamare ed imporre in Italia è la nuova sensibilità che dà alla pittura e alla scultura e a tutte le arti un nuovo materiale per creare nuove relazioni di forme e colori. Tutto questo materiale d'espressione è assolutamente oggettivo e non si può rinnovare se non liberandolo dai super-valori che l'arte e la coltura tradizionale gli hanno appiccicato sopra.
Bisogna dimenticare quello che finora si è chiesto al quadro e alla statua. Bisogna considerare l'opere d'arte pittorica o scultorica come costruzioni di una nuova realtà interna che gli elementi della realtà esterna concorrono a costruire per una legge di analogia plastica quasi completamente sconosciuta prima di noi. Ed è per questa analogia, essenza stessa della poesia, che noi perverremo agli stati d'animo plastici.
Quando per la scultura dico che bisogna modellare l'atmosfera intendo dire che sopprimo cioè *dimentico* il valore sentimentale e tradizionale dell'atmosfera che secondo l'ultimo verismo vela le cose, le fa diafane, lontane, quasi un sogno ecc. ecc. ma considero quest'atmosfera come una materialità che vive tra oggetto e oggetto, ne varia il valore plastico, e invece di sorvolarvi sopra come un soffio perché la cultura mi ha appreso che l'atmosfera è gassosa impalpabile ecc. ecc. io la sento, la cerco, l'afferro, l'accentuo, nelle variazioni che le imprimono le luci, le ombre e le correnti delle forze dei corpi. Quindi io creo l'atmosfera!

Quando, attraverso le opere, si capirà questa verità della scultura futurista, si vedrà la forma dell'atmosfera dove prima si vedeva il vuoto e poi con gl'impressionisti una nebbia. Questa nebbia era già un primo passo verso la plastica atmosferica, verso il nostro *trascendentalismo fisico* che è poi un altro passo verso la percezione di analoghi fenomeni fin'ora occulti alla nostra sensibilità ottusa, quali le percezioni dell'emanazioni luminose del nostro corpo di cui parlai nella mia prima conferenza a Roma e che la lastra fotografica già riproduce.
Ora questa *misurazione sensibile* di ciò che sembra un vuoto; questa sovrapposizione sensibile di strati su quelle che chiamiamo cose o su le forme che le determinano, questo nuovo aspetto della realtà è una delle basi della nostra pittura e della nostra scultura. Si chiarisce quindi perchè dal nostro oggetto, partono linee o correnti infinite che lo fanno vivere nell'ambiente creato dalle sue vibrazioni.
Poiché le distanze tra un oggetto e l'altro non sono degli spazi vuoti ma delle continuità di materia di diversa intensità, che noi riveliamo con linee sensibili che non corrispondono alla verità fotografica. Ecco perchè nei nostri quadri non abbiamo l'*oggetto* e il *vuoto*, ma solo una maggiore o minore intensità e solidità di spazi.
E' chiarissimo con ciò quello che ho chiamato *solidificazione* dell'impressionismo.
Questa misurazione degli oggetti e delle forme atmosferiche che essi creano e che li avvolgono, forma il valore QUANTITATIVO dell'oggetto. Se poi saliamo ancora nella percezione e traduciamo l'altro valore, cioè il valore QUALITATIVO noi avremo il MOTO dell'oggetto. Moto è qualità, e di conseguenza qualità equivale a sentimento per la nostra plastica.
L'accusa di cinematografia ci fa ridere come una volgare imbecillità. Noi non suddividiamo delle immagini visuali, noi ricerchiamo un segno, o meglio, una forma unica che sostituisca al vecchio concetto di divisione, il nuovo concetto di continuità.
Ogni suddivisione di moto è un fatto completamente arbitrario, come è completamente arbitraria ogni suddivisione di materia. Henry Bergson dice: *Toute division de la matière en corps indépendants aux contours absolument determinés est une division artificielle.* E altrove: *Tout mouvement en tant que passage d'un répos à un répos est absolument indivisible.*
Abbiamo noi trovato una formula che dia la continuità nello spazio? Le formule in arte le hanno date i capolavori, e con essi i periodi evolutivi si son chiusi; ... cosa possiamo sinceramente rispondere noi con i nostri quadri

che hanno mesi di vita? Noi siamo nel campo della ricerca e nessun terreno è più felice per questa ricerca dell'inebbriante novità della vita moderna.
Quindi malgrado la nostra violenta aspirazione verso il definitivo, noi neghiamo oggi, allo stadio in cui si trova la nostra sensibilità, la possibilità d'un cifrario astratto, d'una specie di concettualismo plastico che possa nella sua determinazione tipica sostituire praticamente l'intuizione dell'individuo.
Il passare in arte al concetto quando manca in noi l'identità tra la realtà esterna e l'interna è pericolosissimo, e la gelida fabbricazione d'immagini di alcuni cubisti lo dimostra.
S'ingannerebbe quindi chi approvando in teoria alcune delle nostre affermazioni su una nuova traduzione plastica della realtà, cercasse poi un'emozione nelle nostre tele secondo le vecchie abitudini mentali.
Quello che non si deve dimenticare è questo: il punto di vista, nell'arte futurista, è completamente cambiato.
Per quanto interiore, la pittura moderna è sempre stata fino ad oggi uno spettacolo di immagini che si svolgono davanti a noi. Per quanto nei cubisti l'oggetto sia visto nella sua complessità, e il quadro sia costituito dall'armonica combinazione di una o più complessità in una complessità-ambiente, lo spettacolo non cambia.
Quello che noi vogliamo dare è l'oggetto vissuto nel suo divenire dinamico, cioè dare la sintesi delle trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi due moti, relativo ed assoluto.
Noi vogliamo dare lo stile del movimento. Noi non vogliamo osservare, dissecare e trasportare in immagini; noi ci identifichiamo nella cosa, il che è profondamente diverso.
Quindi per noi l'oggetto non ha una forma a priori, ma sola è definibile la linea che segna la relazione tra il suo peso (quantità) e la sua espansione (qualità).
Questo ci suggerisce le *linee-forze* che caratterizzano l'oggetto e ci portano ad una unità che è l'interpretazione essenziale dell'oggetto, cioè l'intuizione della vita. La nostra è una ricerca del definitivo nella successione di stati d'intuizione.
Rifiutare una realtà *a priori*, ecco l'abisso che ci divide dal Cubismo, che fa di noi futuristi la punta estrema della pittura mondiale. In Italia, noi siamo i primi artisti che si preoccupino di dare alla loro arte quello che fu sempre il carattere dell'arte italiana nei suoi periodi migliori: stile e realtà.

14. U. Boccioni, *I futuristi plagiati in Francia*, "Lacerba", 1 aprile 1913

... L'Orphisme - diciamolo senz'altro - non è che una elegante mascheratura dei principii fondamentali della pittura futurista. Questa nuova tendenza - lo imparino gl'illustri somari della critica e dell'arte italiana - dimostra semplicemente quale profitto abbiano saputo trarre dalla nostra prima esposizione futurista di Parigi i nostri colleghi francesi.
Infatti nessuno potrà negare che:
1° Noi abbiamo sempre proclamato, fin dal nostro primo Manifesto tecnico della pittura futurista (11 aprile 1910) che unica fonte creatrice di *forme nuove* non poteva essere che un *soggetto nuovo* scaturito dalla lirica esaltazione di una religiosità nuova (futurismo) - e che condannavamo gli *studi*, le ricerche *analitiche* (quindi le *enumerazioni* a cui accenna l'Apollinaire) come influenze nordiche, gotiche, antilatine.
2° I critici-giornalisti ci hanno sempre combattuti per la seguente dichiarazione (che essi dicevano peccasse di *letteratura*) da noi fatta nella prefazione al catalogo della nostra esposizione di Parigi (febbraio 1912): 'La simultaneità degli stati d'animo (intendi *plastici*) nell'opera d'arte: ecco la méta inebriante della nostra arte... Il che significa simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri'.
3° Inoltre, nel catalogo suddetto, si trovano questi titoli:
Souvenirs d'un nuit (Russolo)
Souvenirs de voyage (Severini)
Visions simultanées (Boccioni)
La rue entre dans la maison (Boccioni)
Etats d'ame (Boccioni)
Funérailles d'un anarchiste (Carrà)
Le mouvement du clair de lune (Carrà)
Questi quadri (che vorremmo esporre in Italia, a scopo di polemica, se non fossero stati tutti venduti in Germania) comparivano per la prima volta con una aspirazione violenta, brutale, primitiva forse, ma irresistibile per la *costruzione*, per il *soggetto*, non come elemento principale di un quadro, ma come elemento *coordinatore* del particolare e dell'accidentale.
4° Noi abbiamo sempre proclamato (io ebbi a dichiararlo a voce, la mattina dell'inaugurazione della nostra esposizione - 5 febbraio 1912 - al signor Guillaume Apollinaire, al Cafè de la Paix, e più tardi anche al pittore Robert Delaunay, nelle sale degl'*Indépendants*) che noi consideriamo la pittura

futurista come il prolungamento e la sintesi delle ricerche impressionistiche di colore e di forma elaborate nel glorioso periodo della pittura francese che va da Manet fino ai nostri giorni. Quindi ci dichiaravamo nemici dell'oggettivismo puro, degli studi frammentari dati come opere, dell'uccisione del colore, della negazione assoluta dell'Impressionismo.
5° Infine neghiamo che i Cubisti siano degl'impressionisti della forma. Il solo grande impressionista della forma è Pablo Picasso, mio carissimo amico, di padre spagnolo e di madre italiana, anzi genovese. Egli è l'iniziatore di tutte le ricerche che poi volgarizzate da altri generarono il Cubismo. Quelli che comunemente vengono chiamati Cubisti hanno solo al loro attivo l'aver tentato di creare una costruzione del quadro con preoccupazioni schiettamente francesi e quindi, mi duole dirlo, fatalmente accademiche. Inoltre, i Cubisti, hanno tentato di costruire un formalismo aprioristico prendendo a prestito le forme suddivise, disseccate, quindi morte in se stesse, di Picasso, e sono entrati nel museo pei buchi aperti dalle deficienze del grande Cézanne.
Quanto essi abbiano profondamente errato e come abbiano luminosamente provato l'impotenza francese a creare un *tipico* sulle ricerche naturalistiche di fondo gotico della loro razza, è dimostrato nel mio volume sulla pittura e scultura futuriste, di prossima pubblicazione...

15. R. Longhi, *I pittori futuristi*, "La Voce", 10 aprile 1913

[…] Ora, venendo dopo i cubisti, intendo animati inizialmente dallo stesso lirismo, i nuovi pittori si propongono: conservare la cristallizzazione cubistica delle forme, e imprimerle moto. Il risultato è chiaro: è la disarticolazione completa delle membra della realtà che nel cubismo s'eran ritratte, anchilosate, stratificate: il proiettarsi dei cristalli nelle direzioni essenziali che la materia e il movimento richiede.
Ne risulta - se si comprende quanto è detto fin qui - la profonda legittimità della nuova tendenza, e la sua superiorità sul cubismo. […]
Per chi comprende, notiamo subito che la rappresentazione del movimento si basa essenzialmente sulla linea, o sulla massa commentata dalla linea. Ora è chiaro che per uscire dalla immobilità cubistica, verso un nuovo stile, è necessario che dalla "linea in funzione di massa" si proceda - volendo conservare la massa, cioé la corporeità delle cose, come i futuristi intendono fare, - alla "massa in funzione di linea".
I cubisti si sono forse creati l'illusione che per dar moto basti la curva, mentre non basta uscir dalla retta, ma bisogna dall'arco di cerchio - cui essi

si sono limitati - procedere verso la curva viva, verso l'ellisse o il frammento d'ellisse che ci porge il senso vero dello svincolarsi della materia. Tant'è vero che la ruota correndo diviene ellittica e tale l'hanno rappresentata i grandi dell'Est. Non è chiaro? e pure si dovrebbe esser convinti che l'estetica figurativa è l'estetica della gravità, delle sue vittorie e delle sue sconfitte. Non è forse nelle grandi orbite astrali che si rivela - accompagnando il solito senso di stupore - questa estetica elementare, in un semplice raffronto fra l'equilibrio (statico) dell'orbita della terra, e il disequilibrio (dinamico) di quella di una cometa? [...]
Ma v'è un'altra soluzione, più intellettuale questa, e profonda, del movimento. La dobbiamo al pittore Boccioni.
La sua dote essenziale, genuinamente artistica è quella di saper portare sopra un piano lirico con la forza della sua calorosissima pittura, quello che resta per molt'altri mero enunciato. Così la compenetrazione dei piani che nel cubismo non è spesso che un arbitrario prolungamento lineare, in lui è vera e propria compenetrazione materiata di piani colorati, vibranti, pulviscolari, atomici. Vedete gli aspetti magici della composizione a raggera in "Materia".
È ch'egli possiede un senso enormemente dinamico della materia, e trova ogni spediente fantastico per imprimerle moto. Questo è già manifesto nelle prime opere che pretendono a stati d'animo e fanno parte per sè.
Nella "Scomposizione di figure a tavola" è alla luce che è dato il potere integro di porre in moto la materia, poiché uno spigolo del bicchiere colpito da un raggio si slancia in una tremenda e indefinita envolée.
Dallo studio dei piani superficiali del cubismo, per non raggelare la materia anzi per scatenarla, egli è venuto a concepirla come un sovrapporsi di piani che si sfogliano, che si smallano come intorno a un compatto nucleo centrale: ed è il moto rotatorio impresso a questo nucleo che gli fa scartocciare la forma all'esterno come Saturno libera da sè gli anelli. Tutto questo è chiaro nell'osservare come si sollevi concotto il metallo della ringhiera in "Materia": ogni piccola ondulatoria è seguita fino al limite massimo, lanciata nell'orbita più violenta; il piccolo saliente della prima falange del pollice gli basta per farlo risalire in una barriera di carne.
È a traverso queste ricerche delle direzioni essenziali della materia che si giunge a quella "Elasticità" (cavallo, cavaliere e paesaggio), ch'è, sia detto a gran voce, un capolavoro, e dove s'afferma quello che era inevitabile: il predominio delle curve vive.
Il mezzo sintetico per esprimere le varie pose del moto è qui dunque, essenzialmente lineare; così la massa corposa non è affatto artificiosamente

accresciuta come nel cavallo di Carrà, ma resa per accenni di curve sferranti che agiscono totalmente con intensità perfetta, anche perché da ognuna di esse occhieggia il colore che si sfrangia e si sfria - nella velocità. Qui è veramente creata una nuova notomia lirica del movimento; - pensate alla "Donna a cavallo" di Metzinger e vedrete l'abisso fra le due opere e la superiorità del futurismo sul cubismo. Dalle frogie ai garretti una sorgente di energia inesausta affiora dal rabesco molleggiante che procede tagliente affilato, falciando lo spazio. ogni curva si comprime all'estremo e non si spezza, ogni cerchio si riduce all'ultimo ellisse di cui è dato il punto della resitenza massima: l'afelio. Ma ogni cosa: la polvere gialla serpenta ondulando come polvere pirica che sta per vampare; i campi e le case roteanti lontano saettano i loro solchi, il loro vertiginoso accoltellarsi verso la figura del primo piano in una prospettiva mirabilmente inversa, poiché la convergenza è sul dinanzi che transita fulmineo; il cielo vela i suoi avvallamenti, di fumo radente salendo s'appiana; il colore prezioso che stilla denso carminioso e scuro verso il contorno lineare e digrada saturando in breve ogni lama isolata di forma. Cromatismo puro qui, che facendo combaciare valori di tono e valori di tinta ottiene risultati simili a quelli che Carrà e più Soffici ricercano con un cromatismo marginale, allato del tono assoluto. […]
Alba, 18 marzo,

16. G. Severini, Introduzione alla mostra personale dell'aprile 1913 presso la galleria Marlborough di Londra

E' stato mio scopo, pur rimanendo nell'ambito delle arti plastiche, quello di realizzare, nei dipinti e nei disegni che espongo, delle forme che partecipino sempre più della natura di ciò che è astratto.
Questo bisogno di astrazione e di simboli è un tratto caratteristico di quella intensità e di quella rapidità con cui è vissuta la vita odierna.
Accade spesso che una parola o una frase riescano a sintetizzare un'azione completa, un'intera psicologia. Allo stesso modo, un gesto o un tratto essenziale, possono riuscire, gettando una luce improvvisa sulla nostra intuizione, a farci scorgere la totalità del reale.
"Percepire," dice Bergson "non è altro, in fin dei conti, che un modo di ricordare."
Questo è ciò che intendo per "*percezione plastica*": -
La percezione di un oggetto nello spazio è il risultato del ricordo che si conserva dell'oggetto stesso nei suoi vari aspetti e nei suoi vari simboli. Non

va considerato nella sua natura più intima, nel suo *valore integrale*, dato che lo percepiamo come una continuità fugace e complessa. [...]
Una espressione semplice e plastica di linee e piani è stata definita "Arte Platonica". Ma poiché non è il mondo dell'intelletto, quanto piuttosto il mondo dinamico dei sensi che si rivela al pittore, non esiste un'arte platonica.
La nostra moderna complessità ci impedisce di essere soddisfatti da un'espressione figurativa e aneddotica. Inoltre i processi meccanici della fotografia rappresentano, da questo punto di vista, un sostituto ammirevole delle realizzazioni analitiche dei nostri grandi pittori. [...]
Un dipinto dovrebbe essere un mondo in sé stesso; questo mondo è il risultato di una visione diretta della realtà che l'artista purifica da tutti i simboli meramente esteriori e da tutte le convenzioni.
Finché la cultura e l'abitudine consentono al pubblico di guardare un dipinto senza pensare alle realtà esterne, quest'ultimo non si sforzerà di capire che cosa il dipinto abbia in comune con quelle realtà; non si preoccuperà di quello che il dipinto rappresenta ma sarà influenzato dal fascino esclusivamente pittorico di forma e colore.
Noi abbiamo affermato nel nostro manifesto tecnico che "*Non rappresenteremo più un momento fermato del dinamismo universale, ma la sensazione dinamica eternata come tale.*" La nostra intenzione non è stata compresa. E' stato fatto notare che noi abbiamo prestato una speciale attenzione alla resa del moto (danzatrici, automobili, cavalli in corsa, e così via), e si è pensato che la parola "dinamismo" indicasse in realtà il "movimento" e si è dato per scontato che i nostri sforzi tendessero a raggiungere quanto era già stato realizzato per mezzo del cinematografo.
Questa interpretazione è tanto falsa quanto assurda.
La sintesi non sarà mai raggiunta attraverso l'analisi. Mentre il cinematografo è un'analisi del movimento, la nostra arte è invece una sintesi.
Nel regno dell'Arte, ogni cosa, l'emozione come la percezione, è una questione di sintesi. Lo stesso vale per quegli individui e quegli oggetti che suscitano in noi emozione e stimolano la nostra percezione. Tra questi includiamo la natura, gli esseri umani, la vita in genere e gli oggetti inanimati. Usiamo il termine dinamismo nel senso di "continuità" oltre che di "movimento", che necessariamente vi è incluso. Scegliamo di concentrare la nostra attenzione su oggetti in movimento perché la nostra sensibilità moderna è particolarmente qualificata per cogliere l'idea della velocità. [...]

Credo che ogni sensazione possa essere resa in maniera plastica. Rumore e suoni fanno parte dello stesso elemento, l'"ambiente", e possono essere tradotti in forme. La parola "ambiente" implica la parola "atmosfera". Noi rendiamo plasticamente il movimento di un corpo nell'atmosfera e l'atmosfera stessa...

17. C. Carrà, *Da Cézanne a noi futuristi*, "Lacerba", 15 maggio 1913

... Prima di Cézanne la pittura si limitò alla parte disegnativa, tentando, o per impotenza e immaturità, o più probabilmente per insensibilità assoluta, di far passare per costruzione coloristica questa sua deficienza.
Cézanne ci fa vedere il contrario, risolvendo l'ultima parte del problema pittorico come era posto dai classici, e cioè: ricerca di natura eterna e staticità (come dice Carrà in una lettera a Soffici del 20 maggio 1913, nel suo testo aveva scritto "natura esterna", modificata in "eterna" per errore di stampa). [...]
Bene constata il Longhi, nel suo articolo sui pittori futuristi (*La Voce*, 10 aprile 1913) il carattere eminentemente statico dell'opera di Cézanne, anche in quello che essa ha di più rivoluzionario. E quest'opera, che ha potuto generare il Cubismo, non ha certo affinità alcuna con le nostre ricerche di carattere essenzialmente dinamico.
Noi futuristi combattiamo l'oggettivismo cézanniano del colore, come rigettiamo quello classico della forma. Per noi, la pittura deve esprimere il colore come si sente la musica, e ciò in un modo analogo, quantunque differentissimo nei mezzi. Noi propugnamo una prospettiva del colore libera dall'imitazione degli oggetti e delle cose come immagini colorate; una prospettiva aerea, dove la materia coloristica sia espressa in tutte le sue multiformi possibilità che la nostra interiorità sa creare. Poiché per noi futuristi, il colore e la forma hanno soltanto rapporti di valori interni. [...]
In Cézanne si notano due forze contradittorie: una rivoluzionaria, l'altra tradizionalistica.
Tutta l'opera di questo pittore risente di questa oscillazione fra il museo e la sincerità d'interpretazione genuina e primitiva della vita.
Ossessionato dalla religione della natura, Cézanne negava teoricamente la necessità lirica della deformazione, affermata dagl'impressionisti. Ragionava così molto male, ma, da genio incosciente e tormentato, operava poi benissimo, dimostrandosi nei suoi quadri il più audace deformatore e disgregatore di linee e piani, fra tutti i suoi contemporanei. Ecco perché i miopi definirono Cézanne come un genio mancato. [...]

Se noi accusiamo i Cubisti, come prima gl'Impressionisti, di non creare opere ma solo frammenti, è perché nei loro quadri si sente la necessità di un ulteriore e più vasto sviluppo. Inoltre, è perché le loro tele mancano di un centro essenziale all'organismo dell'opera intera, e di quelle forze circostanti che confluiscono a tale centro e gravitano intorno ad esso.
Infine, è perché si nota che l'arabesco dei loro dipinti è puramente accidentale, mancando di un carattere di totalità indispensabile alla vita dell'opera.
I nostri quadri non sono più sensazioni accidentali e transitorie, limitate ad un'ora del giorno, o ad un giorno, o ad una stagione. Noi futuristi, distruggendo l'unità di tempo e di luogo, portiamo al dipinto un integralismo delle sensazioni che è la sintesi dell'universo plastico. [...]
Il colore è, nel quadro, la prima e l'ultima delle emozioni. La forma è l'emozione intermedia.
I toni affini uniscono la massa e la solidificano. I toni a colori complementari tagliano la massa e la dividono.
L'ombra è il concavo. La luce è il convesso.
Il colore-tono è la parte più essenziale dell'io del pittore, e perciò urta violentemente l'intimità altrui. Davanti a un misterioso raggruppamento di colori-toni, l'osservatore, anche se evoluto ed avanzato, urla scandalizzato. Questo non accade se il quadro invece è costruito secondo la legge del chiaroscuro. Ciò è provato dal fatto che mai l'osservatore sente una sì violenta repulsione davanti a un'opera di scultura, sia pure audacissima.
Il movimento cambia le forme.
Le forme cambiano, in qualsiasi movimento, i loro rapporti originari.
Guidati finora da un concetto statico, i pittori costrussero forme disseccate e fisse, diedero, di un dato movimento, non il moto, non le correnti e i centri delle forze che sono poi l'individualità e la sintesi del movimento stesso. Essi limitarono e fermarono artificialmente il movimento, perché mancava loro in modo assoluto la potenza d'inserirsi nelle cose, preoccupati sempre da tutte le esteriorità negative lontane dal processo pittorico della pura creazione.
Contro la menzogna della legge fissa della gravità dei corpi: - Per il pittore futurista, i corpi risponderanno al centro di gravità speciale alla costruzione del quadro. Saranno quindi le forze centrifuga e centripeta, che determineranno il peso, la misura e la gravità dei corpi. In questo modo, gli oggetti vivranno nel loro essenziale plastico colla vita totale del quadro...

18. C. Carrà, *La pittura dei suoni, rumori e odori,* "Lacerba", 1 settembre 1913

Prima del 19° secolo, la pittura fu l'arte del silenzio. I pittori dell'antichità, del rinascimento, del Seicento e del settecento, non intuirono mai la possibilità di rendere pittoricamente i suoni, i rumori e gli odori, nemmeno quando scelsero a tema delle loro composizioni fiori, mari in burrasca e cieli in tempesta.

Gl'impressionisti, nella loro audace rivoluzione fecero qualche confuso e timido tentativo di suoni e rumori pittorici. Prima di loro, nulla, assolutamente nulla!

Però dichiariamo subito che dal brulichio impressionista alla nostra pittura futurista dei suoni, rumori e odori vi è una enorme differenza, come fra un brumoso mattino invernale e un torrido e scoppiante meriggio d'estate, o, meglio ancora, come fra i primi accenni della gravidanza e l'uomo nel pieno sviluppo delle sue forze. Nelle loro tele i suoni e i rumori sono espressi in modo così tenue e sbiadito come se fossero stati percepiti dal timpano di un sordo. [...]

Noi futuristi affermiamo dunque che portando nella pittura l'elemento suono, l'elemento rumore e l'elemento odore tracciamo nuove strade. Abbiamo già creato negli artisti l'amore per la vita moderna essenzialmente dinamica, sonora, rumorosa, e odorante, distruggendo la stupida mania del solenne, del togato, del sereno, dell'ieratico, del mummificato, dell'intellettuale, insomma.

L'immaginazione senza fili, le parole in libertà, l'uso sistematico delle onomatopee, la musica antigraziosa e senza quadratura ritmica e l'arte dei rumori sono scaturiti dalla stessa sensibilità futurista che ha generato la pittura dei suoni, dei rumori e degli odori.

E' indiscutibile che: 1° il silenzio è statico e che suoni, rumori e odori sono dinamici; 2° suoni rumori e odori non sono altro che diverse forme e intensità di vibrazione; 3° qualsiasi succedersi di suoni, rumori, odori stampa nella mente un arabesco di forme e di colori. Bisogna dunque misurare queste intensità e intuire questo arabesco.

LA PITTURA DEI SUONI, DEI RUMORI E DEGLI ODORI NEGA:

1. Tutti i colori in sordina anche quelli ottenuti direttamente, senza il sussidio trucchistico delle pàtine e delle velature.
2. Il senso tutto banale del velluto, della seta, delle carni troppo umane, troppo fini, troppo morbide e dei fiori troppo pallidi e troppo avvizziti.
3. I grigi, i bruni e tutti i colori fangosi.

4. L'uso dell'orizzontale pura, della verticale pura e di tutte le linee morte.
5. L'angolo retto, che chiamiamo *apassionale*.
6. Il *cubo*, la piramide e tutte le forme statiche.
7. L'unità di tempo e di luogo.

LA PITTURA DEI SUONI, DEI RUMORI E DEGLI ODORI VUOLE:
1. I rossi, roooooossssi roooooooosssissssimi che griiiiiidano.
2. I verdi, i non mai abbastanza verdi, veeeeeerdiiiiiiiisssssimi, che striiiiiidono; i gialli non mai abbastanza scoppianti; i gialloni polenta; i gialli zafferano; i gialli-ottoni.
3. Tutti i colori della velocità, della gioia, della baldoria, del carnevale più fantastico, dei fuochi d'artifizio, dei café-chantants e dei music-halls, tutti i colori in movimento sentiti nel tempo e non nello spazio.
4. L'arabesco dinamico come l'unica realtà creata dall'artista nel fondo della sua sensibilità.
5. L'urto di tutti gli angoli acuti, che già chiamammo gli angoli della volontà.
6. Le linee oblique che cadono sull'animo dell'osservatore come tante saette dal cielo, e le linee di profondità.
7. La sfera, l'elissi che turbina, il cono rovesciato, la spirale e tutte le forme dinamiche che la potenza infinita del genio dell'artista saprà scoprire.
8. La prospettiva ottenuta non come oggettivismo di distanza ma come compenetrazione soggettiva di forme velate o dure, morbide o taglienti.
9. Come soggetto universale e sola ragione d'essere del quadro, la significazione della sua costruzione dinamica (insieme architetturale polifonico). Quando si parla di architettura si pensa a qualche cosa di statico. Ciò è falso. Noi pensiamo invece a una architettura simile all'architettura dinamica musicale resa dal musicista futurista Pratella. Architettura in movimento delle nuvole, dei fumi nel vento, e delle costruzioni metalliche quando sono sentite in uno stato d'animo violento e caotico.
10. Il cono rovesciato (forma naturale dell'esplosione), il cilindro obliquo e il cono obliquo.
11. L'urto di due coni per gli apici (forma naturale della tromba marina), coni flettili o formati da linee curve (salti di clown, danzatrici);
12. La linea a zig-zag e la linea ondulata.
13. Le curve elissoidi considerate come rette in movimento;

14. Le linee, i volumi e le luci considerati come trascendentalismo plastico, cioè secondo il loro caratteristico grado d'incurvazione o di obliquità, determinato dallo stato d'animo del pittore.
15. Gli echi di linee e volumi in movimento.
16. Il complementarismo plastico (nella forma e nel colore) basato sulla legge dei contrasti equivalenti e sugli estremi dell'iride. Questo complementarismo è costituito da uno squilibrio di forme (perciò costrette a muoversi). Conseguente distruzione dei *pendants* di volumi. Bisogna negare questi pendants di volumi, poichè simili a due grucce non permettono che un solo movimento avanti e indietro e non quello totale, chiamato da noi espansione sferica nello spazio.
17. La continuità e simultaneità delle trascendenze plastiche del regno minerale, del regno vegetale, del regno animale e del regno meccanico.
18. Gl'insiemi plastici astratti, cioè rispondenti non alle visioni ma alle sensazioni nate dai suoni, dai rumori, dagli odori e da tutte le forze sconosciute che ci avvolgono.

Questi insiemi plastici, polifonici e poliritmici astratti risponderanno a necessità di enarmonie interne che noi, pittori futuristi, crediamo indispensabili alla sensibilità pittorica. Questi insiemi plastici sono, per il loro fascino misterioso, più suggestivi di quelli creati dal senso visivo e dal senso tattile, perché più vicini al nostro spirito plastico puro.
Noi pittori futuristi affermiamo che i suoni, i rumori e gli odori si incorporano nell'espressione delle linee, dei volumi e dei colori, come le linee, i volumi e i colori s'incorporano nell'architettura di un'opera musicale. Le nostre tele esprimeranno quindi anche le equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli odori del Teatro, del Music-Hall, del cinematografo, del postribolo, delle stazioni ferroviarie, dei porti, dei garages, delle cliniche, delle officine, ecc. ecc.
Dal punto di vista della forma: vi sono suoni, rumori e odori concavi e convessi, triangolari, elissoidali, oblunghi, conici, sferici, spiralici, ecc.
Dal punto di vista del colore: vi sono suoni, rumori e odori gialli, rossi, verdi, turchini, azzurri e violetti.
Nelle stazioni ferroviarie, nelle officine, in tutto il mondo meccanico e sportivo, i suoni, i rumori e gli odori sono in predominanza rossi; nei ristoranti e nei caffè sono argentei, gialli e viola.
Non esageriamo affermando che gli odori bastano da soli a determinare nel nostro spirito arabeschi di forme e di colori tali da costituire il motivo e giustificare la necessità di un quadro. Tanto è vero che se noi ci chiudiamo

in una camera buia (in modo che il senso della vista non funzioni) con dei fiori, della benzina e con altre materie odorifere, il nostro spirito plastico elimina a poco a poco le sensazioni di ricordo, e costruisce degl'insiemi plastici specialissimi e in perfetta rispondenza di qualità di peso e di movimento con gli odori contenuti nella camera. Questi odori, mediante un processo oscuro, sono diventati forza-ambiente determinando quello stato d'animo che per noi pittori futuristi costituisce un puro insieme plastico.
Questo ribollimento e turbine di forme e di luci sonore, rumorose e odoranti, è stato reso in parte da me nel *Funerale anarchico* e nei *Sobbalzi di fiacre*, da Boccioni negli *Stati d'animo* e nelle *Forze d'una strada*, da Russolo nella *Rivolta* e da Severini nel *Pan-Pan*, quadri violentemente discussi nella nostra prima Esposizione di Parigi (febbraio 1912). Questo ribollimento implica una grande emozione e quasi un delirio nell'artista, il quale, per dare un vortice, deve essere un vortice di sensazioni, una forza pittorica, e non un freddo intelletto logico.
Sappiatelo dunque! Per ottenere questa *pittura totale*, che esige la cooperazione attiva di tutti i sensi, *pittura-stato d'animo plastico universale*, bisogna dipingere, come gli ubbriachi cantano e vomitano, suoni rumori e odori!

19. G. Severini, *Le analogie plastiche del dinamismo. Manifesto futurista*, settembre-ottobre 1913 (pubblicato in Archivi del Futurismo, vol. , pp. 76-80)

- Noi vogliamo rinchiudere l'universo nell'opera d'arte. Gli oggetti non esistono più.
Bisogna dimenticare la realtà esteriore e la conoscenza che ne abbiamo per *creare* le nuove dimensioni di cui la nostra sensibilità troverà l'ordine e l'estesa in rapporto all'universo plastico.
Noi esprimeremo così delle emozioni plastiche non solo relative ad un ambiente emotivo, ma collegate a tutto l'universo, poiché la materia, considerata nella sua azione, lo rinchiude in un vastissimo cerchio di analogie, che cominciano dalle affinità o somiglianze e vanno fino ai contrari o differenze specifiche.
Perciò la sensazione prodotta in noi da una realtà di cui conosciamo la forma quadrata e il colore bleu può essere espressa plasticamente con i suoi complementari di forme e colori, e cioè con forme rotonde e colori gialli.
Poiché oramai la realtà esteriore e la conoscenza che ne abbiamo non hanno più alcuna influenza sulla nostra espressione plastica e, quanto all'azione del

ricordo sulla nostra sensitività, soltanto il ricordo dell'emozione persiste, e non quello della causa che l'ha prodotta.
Il ricordo agirà dunque nell'opera d'arte come elemento d'intensificazione plastica ed anche come vera e propria causa emotiva indipendente da ogni unità di tempo e di luogo e sola ragione d'essere di una creazione plastica. [...]
Dunque per mezzo delle analogie noi penetriamo tutto ciò che c'è di più espressivo nella realtà e diamo *simultaneamente* la *materia* e la *volontà* al *massimo* della loro attività *intensiva ed espansiva.*
Con la compenetrazione dei piani e con la simultaneità d'ambiente noi abbiamo data l'influenza reciproca degli oggetti e la vitalità della materia (intensità ed espansione di oggetto + ambiente) con le analogie plastiche noi allarghiamo fino all'*infinito* il campo di queste influenze, continuità, volontà e contrasti la cui forma unica *creata* dalla nostra sensibilità plastica è l'espressione della *vitalità assoluta* della materia o *dinamismo universale* (intensità ed espansione di oggetto + ambiente, attraverso tutto l'universo, fino alla differenza specifica).
Noi riconduciamo inoltre l'*emozione plastica* alla sua origine *fisica e spontanea*: *la natura*, dalla quale ogni elemento filosofico o cerebrale tenderebbe ad allontanarla. Perciò, malgrado che le nostre opere di creazione rappresentino una vita interiore del tutto differente dalla vita reale, la nostra pittura e scultura delle analogie plastiche si può chiamare pittura e scultura d'après nature.
Esistono due speci di analogie: le *analogie reali* e le *analogie apparenti*. Per esempio:
Analogie reali: il mare con la sua danza sul posto, movimenti di zig zag e contrasti oscillanti di argento e smeraldo evoca nella mia sensibilità plastica la visione lontanissima di una danzatrice coperta di pagliette smaglianti, nel suo ambiente di luce, rumori e suoni.

perciò *mare* = *danzatrice.*

Analogie apparenti: l'espressione plastica dello stesso mare, che per analogia reale evoca in me una danzatrice, mi dà, al primo sguardo, per analogia apparente, la visione d'un gran mazzo di fiori.
Queste analogie apparenti, superficiali, concorrono ad intensificare il valore espressivo dell'opera plastica. Si giunge così a questa realtà:

mare = Danzatrice + mazzo di fiori
[...]
Una delle nostre attitudini futuriste più sistematiche e che si generalizza anche presso artisti appartenenti a razze differenti, è quella di esprimere *sensazioni di movimento.*
Infatti una delle ragioni scientifiche che ha trasformata la nostra sensibilità e che l'ha condotta verso la maggior parte delle nostre verità futuriste è appunto la *velocità.*
La velocità ci ha dato una nuova nozione dello spazio e del tempo e per conseguenza della vita stessa, niente di più logico che le nostre opere futuriste *caratterizzino* tutta l'arte della nostra epoca con la *stilizzazione del movimento* che è una delle manifestazioni più immediate della vita.
Dobbiamo dunque *sopprimere*, come abbiamo fatto per il *nudo* nel nostro primo manifesto della pittura futurista, *il corpo umano, le nature morte e i paesaggi agresti considerati come centri emotivi.*
Queste realtà, prese separatamente, e cioè divise dalle *continuità qualitative* che ne esprimono l'*azione totale* nell'universo, *anche se considerate in rapporto ad un ambiente emotivo* non possono interessare che mediocremente il nostro genio plastico e farlo arrugginire in ricerche inferiori alla sua forza creatrice.
Mentre invece una complessità di elementi dinamici come un aeroplano in volo + uomo + paesaggio; un tram o un auto in velocità + boulevard + viaggiatori; oppure i vagoni del metrò + stazioni affiches luce + folla ecc. ecc. e *tutte le analogie plastiche* che la loro *azione* evoca in noi, ci offrono delle sorgenti di emozione e di lirismo plastico molto più vaste e complesse.
Inoltre dobbiamo definitivamente sopprimere queste secolari ed accademiche distinzioni: *forme pittoriche, forme scultoree.*
Il dinamismo plastico, vitalità assoluta della materia non può essere espresso che da *formecolore* al *massimo* del rilievo, della profondità, dell'intensità e dell'irradiazione luminosa e cioè della pittura e scultura riunite in una sola creazione plastica.
Io prevedo perciò la *fine del quadro e della statua.* Queste forme d'arte, malgrado il nostro spirito innovatore, limitano la nostra libertà creativa ed hanno in sé stesse i loro destini: Musei salotti di collezionisti, uno più passatista dell'altro.
Invece le *nostre creazioni plastiche devono vivere all'aria aperta e completarsi in insiemi architettonici, con i quali divideranno la cooperazione attiva del mondo esteriore di cui esse rappresentano l'essenziale specifico.*

20. A. Soffici, *La pittura futurista*, "Lacerba", 15 dicembre 1913

... Noterò dunque prima di tutto che il maggior ostacolo alla comprensione dell'arte nuova deriva al nostro pubblico dai molti pregiudizi che l'opprimono da centinaia d'anni, e che si tratta anzitutto di attaccare e sgretolare.

Essi sono in numero considerevole, ma tutti poi fanno capo a due o tre dei quali il principio è questo: il pregiudizio della verosimiglianza.

Infatti, l'accusa più frequente che si fa alla nostra pittura è quella di non rendere nella loro naturale apparenza le forme della realtà.

E' un'accusa fondata su un errore terribilmente grossolano. Esso consiste nel dare alla parola realtà un significato che non può avere nel linguaggio delle arti. Si crede infatti che la realtà sia il complesso delle cose quali le vede l'uomo comune che se ne serve nell'esercizio della sua esistenza. Si crede inoltre che la realtà non abbia che un aspetto, uguale per tutti, senza tener conto che invece ognuno di noi vede nella cosiddetta realtà quello che fa al caso suo, e che quindi ciascuno si forma di essa un'immagine totalmente differente da quella del vicino. [...]

Il pittore vede nella realtà un tessuto vivente di forme, di colori e di linee. In quanto artista, null'altro l'interessa all'infuori del giuoco, le combinazioni, l'organamento, il ritmo, gli accordi reciproci di questi elementi che soli costituiscono per lui la natura.

In quanto a quello che vuol far vedere o, per meglio dire, *sentire* a chi guarda la sua opera, non è altro che il rapporto emotivo, di tali elementi coordinati in una composizione artistica, che è quanto dire in un'unità plastica vitale e *per sé stante*.

E poiché questa proiezione della sua visione interna è di per necessità libera e non obbedisce che alle sicure leggi del suo istinto di pittore *e non d'illustratore*, è naturale che nella sua opera la somiglianza con le cose sarà una somiglianza più profonda, più intima e perciò più difficile a cogliersi da chi manca di cultura pittorica. Consisterà nel rendere esattamente sensibile, a chi può riceverla, la sensazione e l'emozione lirico-pittorica che quelle cose hanno provocato nel suo essere di pittore.

Intendo dire insomma che l'artista non si occuperà di rappresentare le cose secondo la visione comune, pratica, impersonale che di esse ha la maggioranza degli uomini - il che sarebbe impossibile oltre che assurdo - ma di trascriverne il carattere pittorico e plastico, secondo un ritmo e una legge a lui propri. Domandargli altro, come fa generalmente il pubblico, è ridicolo.

Un altro pregiudizio, il quale è poi una conseguenza del primo, quello della necessità in cui si troverebbe l'opera d'arte di esser capita subito da tutti. E per capire non s'intende già gustarla per quello che è, ma riconoscerne di primo acchito gli elementi costitutivi che s'intende, del resto, raffigurati al modo usuale rappresentativo e veristico.
E' il solito amore per ciò che, così all'ingrosso, chiameremo il fotografismo, il quale, cacciato dalla porta rientra dalla finestra. La maggioranza degli spettatori non sa capacitarsi di questo fatto, che l'artista moderno arrivato a una comprensione puramente pittorica del mondo visibile, non vuole più esprimersi che con i mezzi della sua arte. - Come il musicista, per esempio. [...]
Abbiamo molto parlato per esempio di dinamismo pittorico, come di una fonte di ricerche assolutamente interessanti. E lo spettatore - impreparato - ad obbiettare: -Ma come si può pretendere di raffigurare il movimento con i mezzi di un'arte per sua natura fissa ed immobile?
Si vede dall'osservazione che per dinamismo si è inteso letteralmente una qualche rappresentazione del moto, comparabile in certo modo a quello che dà il cinematografo.
Sarebbe difficile immaginare qualcosa di più grossolano. Non si è capito che quella parola di dinamismo non voleva significare nel nostro linguaggio, che è quello della pittura e non della meccanica, se non la possibilità di uscire dalla statica del cubismo il quale concepiva la realtà unicamente nella sodezza e fissità dei volumi, e dei suoi piani, per creare uno stile *plastico* adeguato al movimento della vita moderna. Uno stile che dall'oggetto interpretato *pittoricamente*, non rendesse soltanto i valori di stabilità e di concretezza, *ma anche quelli derivanti dal moto che lo trasforma modificando la tendenza e il carattere delle sue linee*. [...]
Un malinteso ancora del pubblico è quello relativo al principio di *simultaneità*, altro campo di ricerche della pittura futurista. Si fa una confusione fra simultaneità d'impressioni e amalgama arbitrario di elementi pittorici. I futuristi proclamano che una sintesi pittorica può essere formata non dai soli aspetti della realtà contenuti nel campo visivo di chi guarda un motivo naturale, ma che in essa possono entrare come elementi integranti di suggestione tutti gli aspetti circostanti o lontanissimi nel tempo e nello spazio. [...]
Sarò arrivato, mostrando superficialmente - per forza! - e di passata gli errori che prima di tutto dovete schivare, a rendervi un poco più possibile la comprensione della pittura in generale e della nostra in particolare?

La quale è la pittura che dopo gl'impressionisti, ma con più energia, ha cercato e cerca uno stile del tutto moderno libero da tutti gli arcaismi che infestano le pitture d'Europa fino ad oggi. Al punto che ogni pittore non futurista è un essere fuori della modernità, fuori della vita e perciò senza una ragione d'essere. Sono riuscito a farvi questo po' di bene? Speriamo!...

21. C. Carrà, *Contro la critica*, "Lacerba", 15 dicembre 1913

... In questo modo la critica italiana ha sempre tradito il suo compito che è quello di servire di trait d'union tra l'artista creatore di nuove forme di bellezza e il pubblico sempre ritardatario a capirle.
La critica italiana ha tradito anche l'altra parte del suo dovere che è quello di essere il controllo vigilante sul denaro dei contribuenti, che come ognun sa venne finora sperperato in edifici inutili e a riempire le gallerie nazionali di croste e di pupazzi. [...]
Diciamo francamente: in Italia non si conoscono ancora gl'impressionisti francesi. (dal pubblico: *Non è vero, li conosciamo*)
Un numero limitato di italiani, che è certamente il più evoluto, si limita ad ammirare il superficiale Cremona o tutt'al più il pallido riflesso impressionista portato in Italia coi macchiaioli.
Da noi, si ignora ancora la grande opera di Cézanne, di Matisse e perfino quella del nostro connazionale Medardo Rosso.
Se qualche critico ne scrive, lo fa di sfuggita e non si vergogna di chiamarli bluffisti, ciarlatani, pazzi, ecc... insomma con tutti gli epiteti che la stampa adopera quando parla di noi futuristi. (*Strilli. Tromba d'automobile peutt peeeuuutttt...*)
Da noi, il timido e tradizionalista Segantini è creduto ancora un terribile rivoluzionario.
In questo caso di incoscienza generale come volete giudicare l'opera di noi futuristi che è, lo dico senza complimenti, l'opera più travolgente che mai sia apparsa? (*Evviva la modestia! - urla un gruppo in platea*).
In Italia tutto cospira contro il Genio.
I grandi quotidiani potrebbero servire come magnifici strumenti di propulsione per una maggior civiltà, se fossero diretti da uomini meno preoccupati degli affari e più preoccupati dell'avvenire della nazione.
Così noi vediamo i grandi problemi artistici, che sono eminentemente problemi nazionali, nelle mani degli uomini meno dotati. (*Alcuni giornalisti-critici protestano, succede un baccano indiavolato fra platea e palchi*).

Con questi metodi giornalistici, si spiega e si giustifica il discredito dell'arte italiana fuori d'Italia. Occorre dare all'italiano moderno il gusto per tutte le cose moderne.
Chi ama la vita moderna coi suoi aeroplani, coi suoi automobili, coi treni espressi deve sentire una vera ripugnanza per tutte le croste artistiche antiche o false antiche.
Occorre creare la moda, se non è possibile la comprensione, per tutto ciò che nell'arte vi è di più avanzato, se non si vuole essere tagliati dalle correnti contemporanee. [...]
Ogni popolo ha il governo che si merita.
Ogni popolo ha la critica che si merita.
PERO' OGGI IL POPOLO ITALIANO HA UN'ARTE CHE NON MERITA AFFATTO: L'ARTE FUTURISTA.
Il pubblico italiano è rimasto alle chitarronate sentimentali d'un Michetti, di un Mancini, d'un De Maria, d'un Carcano, d'un Tito e di altre vergogne nostrali.
La critica italiana in tutte le sue forme svariate d'imbecillità, tiene bordone al pubblico, e davanti alle opere futuriste rimane come quel ciuco, il quale, abituato a mangiar paglia, rimane disorientato allorché gli viene offerto un bel mucchio di biada.
TUTTI INDISTINTAMENTE I CRITICI ITALIANI, per il male fatto al paese alle sue vere energie artistiche, meriterebbero DI ESSERE FUCILATI NELLA SCHIENA SULLE PUBBLICHE PIAZZE. E tutt'al più, per compensarli della loro monumentomania EFFIGIATI SUL LUOGO IN BELLA MATERIA FECALE. (*Applausi, fischi, agitazione generale*).

22. A. Soffici, *Il soggetto nella pittura futurista*, "Lacerba", 1 gennaio 1914

Se si considera la cosa da un punto di vista concettuale siamo condotti evidentemente a delle conclusioni di questo genere: 'Qualunque cosa l'arte rappresenti, il suo oggetto è sempre l'uomo. Un paesaggio, una natura morta non sono altro che geroglifici nei quali si inserisce una personalità, per mezzo dei quali l'artista fa conoscere il suo essere spirituale". Se però si lasciano da parte simili truismi estetici, come pure tutte le sottigliezze che si possono fare intorno al soggettivismo e all'oggettivismo e alla loro necessaria connessione nell'opera d'arte, per attenersi esclusivamente alla pratica dell'arte pittorica quale si presenta infatti a chi la coltiva o vuole

studiarne lo sviluppo nelle sue forme concrete, il problema del soggetto acquista subito un'importanza grandissima.
Ho detto e ripetuto a sazietà che cosa si deve intendere oggi per arte pittorica: oso quindi sperare che non si vorrà credere che io consideri il soggetto e ne stabilisca il valore secondo i vecchi criteri di nobiltà, di grandiosità, o in ragione delle sue qualità d'ordine letterario, drammatico, sentimentale ecc. La sua importanza risiede tutta per me in questo che ogni nuovo soggetto comanda al pittore un nuovo senso plastico e perciò un nuovo stile. Voglio dire che un insieme inusitato di forme, di linee, di colori, domanda per essere espresso una differente trattazione della materia come diverso modo di concepire l'ordinamento e la composizione delle parti in vista di ciò che è la qualità essenziale di ogni opera: l'unità.
E' un fatto che la pittura antica, fondata principalmente sullo studio delle forme umane e animali e un poco su quelle del paesaggio, ha imposto ai concetti di stile e di plastica, un significato che non può essere quello della nostra modernità.
La comparsa quasi improvvisa di forme nuove, modificando la nostra sensibilità deve necessarimanete modificare anche i nostri modi di espressione. Chi non capisce per esempio che un aeroplano, un treno, una macchina qualunque, un caffè concerto, una scena di circo, devono dare della fusione delle linee, dell'accordo dei colori e delle luci un'idea assolutamente differente - a chi vuol servirsene come elementi della sua opera - di quella che gli darebbe una compagnia di personaggi seduti a tavola, un gruppo di bagnanti nude, un paio di bovi all'aratro, o un mucchio di frutti e di porcellane sopra una tavola?
C'è un non so che più vibrato, più dirotto, più urtato, più caotico, più nervoso in quei primi soggetti, che le linee calme, i piani tranquilli, i colori armonici, il chiaroscuro equilibrato suggeriti dai secondi non potranno mai rendere.
Differenza intima, profonda, fondamentale di stimolante lirico e perciò differenza necessaria di tessuto espressivo plastico. -
In questo senso, unicamente come a un impositore di ritmi plastici che gli siano adeguati, il pittore futurista, annette una grande importanza al soggetto. E perchè la modernità è la condizione imprescindibile di tutte le arti - al soggetto moderno.

23. G. Papini, *Il cerchio si chiude*, "Lacerba", 15 febbraio 1914

1.

Mi par di sì. Il cerchio dello spirito creatore. L'aggiunta umana -volontaria - alla realtà naturale. L'arte è nata come imitazione - ma ha progredito come deformazione. Il pensiero è sorto come interpretazione - ma è diventato autonomo nelle più pure metafisiche.
C'era da una parte il concreto pratico e dall'altra il lirismo fantastico - da una parte la sensibilità attiva e dall'altra il concetto di libertà disinteressata. I due mondi combaciavano ma distinguendosi. Oggi nelle punte ultime delle ricerche, mi sembra di scorgere una negazione (autosoppressione) di uno di questi due emisferi - del secondo, del lirico concettuale. Una sua abdicazione progressiva di fronte all'altro. La creazione che si rifà semplice azione; l'arte che torna natura greggia. [....]

2.

Chiarissimo è il carattere comune di queste inidipendenti tendenze. *Si tratta di sostituire alla trasformazione lirica o razionale delle cose le cose medesime* [...]

4.

Contro quei tentativi io non ho nulla. Non sono un conservatore. Non sono un vigliacco. Il nuovo mi piace; l'audacia mi appassiona; la stranezza mi entusiasma; la pazzia mi attira. Questi tentativi sono fatti da amici miei, da uomini che ammiro e invidio. I loro sforzi mi interessano enormemente. Non farò mai a nessuno di loro le obiezioni idiote dei passatisti. Sono anch'io per l'avanti e per la scoperta.
Ma non è inutile osservare fin da ora questo fenomeno di "naturalizzazione dell'arte". L'amore giustissimo e necessario per la novità non ci deve accecare. Abbiamo veramente seccate tutte le fonti della creatività personale per andare incontro all'abdicazione dei mezzi veramente artistici e nostri?
C'è il caso che per amor di quell'arte ch'è il nostro unico amore si caschi fuori dell'arte e si torni all'estrema vergogna della verosimiglianza - al vero autentico e di prima mano. C'è il caso che per bramosia del nuovo a tutti i costi si vada a finire in una cosa talmente vecchia ch'è più vecchia dell'arte medesima - cioé nella natura allo stato naturale. [...]

24. U. Boccioni, *Il cerchio non si chiude*, "Lacerba", 1° marzo 1914

Caro Papini,
il tuo articolo "il cerchio si chiude" è indegno di te e della prima pagina di *Lacerba*, giornale futurista. E' un grido d'allarme il tuo? Che cosa credi sia in pericolo? Che cosa vuoi conservare? Vedi dei pregiudizi? Credi che abbiamo troppo bestemmiato l'arte? Non credo: sei troppo coraggioso. Ma il tuo spiritaccio loico scompaginatore, come tu dici, ti ha giocato un brutto tiro, in un momento di debolezza.[...]
Ora, devi sapere che tutto ciò puzza di dilettantismo scettico e intellettuale, attitudine dello spirito che a noi futuristi desta orrore! Devi sapere, e tu lo sai meglio di tutti, che noi futuristi abbiamo creato un movimento di trasformazione radicale nella sensibiltà italina, abbiamo portato una formula risolutiva alle ricerche che oggi occupano la mente di tutti i giovani artisti d'Europa. In tutte le nostre lotte noi abbiamo sempre agito con la gioia selvaggia di distruggere, ma specialmente con l'ansia di ricostruire. [...]
Il tuo articolo piacerà a molti, e questo deve farti arrossire!
Il tuo *spiritaccio loico* ti ha fatto dimenticare questi due fondamentali principii della sensibilità futurista:
1. I mezzi di espressione artistica tramandatici dalla cultura sono logori e inadatti a ricevere e ridare le emozioni che ci vengono da un mondo completamente trasformato dalla Scienza.
2. Le nuove condizioni di vita in cui viviamo hanno creato una infinità di elementi naturali completamente nuovi, e perciò mai entrati nel dominio dell'arte, e per i quali i futuristi si prefiggono di scoprire nuovi mezzi d'espressione, *ad ogni costo!*
V'è dunque nel sistema futurista un processo di distruzione dei vecchi strumenti d'espressione, parallelo ad un processo di ricerca per trovarne dei nuovi.
Ora, caro Papini, (è doloroso dover rivolgere a te queste parole, mentre combattiamo contro tutti) quando nella pittura, nella scultura, nelle parole in libertà, nell'arte dei rumori, trovi "sostituite alla trasformazione lirica o razionale delle cose, le cose medesime", non vuol dire che il cerchio si chiude... E' proprio in quel momento che il cerchio delle possibiltà creative si apre maggiormente. E' il momento in cui l'artista, pur di non sfuggire al procedimento imitativo che lo fa cadere inevitabilmente nelle più logore apparenze, vi sostituisce la realtà stessa. Ma appena questa realtà entra a far parte della materia elaborata dell'opera d'arte, l'ufficio lirico a cui essa viene chiamata, la sua posizione, le sue dimensioni, il contrasto che suscita,

ne trasformano l'anonimo oggettivo e l'incamminano a divenire elemento elaborato. [...]
Tu invece hai scambiato i nuovi elementi della realtà che vengono portati nell'arte per subire nel tempo la loro fatale elaborazione, per un ritorno alla materia bruta. [...]
E hai dimenticato:
1. Che la pittura e la scultura futurista hanno creato il dinamismo plastico. Esse cioé hanno trovato la formula astratta che comprende tutta l'idealità umana del nostro tempo, risolvendo i problemi che il violento ritorno alla realtà, degl'impressionisti in un senso, e del cubismo in un altro, aveva posti. Quindi nelle nostre opere ultime gli elementi di realtà greggia vanno diminuendo *assorbiti, sintetizzati e deformati nell'astrazione dinamica..* In Picasso invece, logicamente, gli elementi di realtà greggia vanno aumentando proprio nella produzione più recente.
2. Le parole in libertà iniziate da Marinetti sono la logica parallela delle ricerche pittoriche. [...]
3. Quando Pratella trasporta in una sua composizione musicale un motivo anonimo di canzonetta popolare o una nenia di bambini non lo fa per dissecamento di facoltà creativa, ma perché quegli elementi primordiali gli servono a portare nella costruzione musicale nuovi valori di sensibilità, che conducono la sua emozione fuori dal convenzionale solenne musicale.[...]
Questa continua evoluzione nelle scoperte futuriste, che richiamano sull'Italia che ci deride l'attenzione di tutto il mondo intellettuale, mostra che mai siamo stati tanto ricchi di possibilità creative. E tu certo lo comprendi, tu futurista, ora che certo hai superato il tuo quarto d'ora di scetticismo.
Molto abbiamo fatto ma moltissimo c'è da fare. Ci trasformeremo ancora, ma, non temere, non cascheremo mai "nella *natura allo stato naturale*".
La scienza ci ha condotto ad una specie di barbarie superiore, per la quale l'artista futurista sente di procedere in un mondo ignoto di fenomeni nuovi che anelano di uscire dall'anonimo naturale. E' per questo che lavoriamo!

26. Antonio Sant'Elia, *L'Architettura Futurista. Manifesto,* "Lacerba", 1 agosto 1914

Dopo il 700 non è più esistita nessuna architettura. Un balordo miscuglio dei più vari elementi di stile, usato a mascherare lo scheletro della casa moderna, è chiamato architettura moderna. La bellezza nuova del cemento e del ferro vien profanata con la sovrapposizione di carnevalesche incrostazioni decorative, che non sono giustificate né dalle necessità

costruttive, né dal nostro gusto, e traggono origine dalle antichità egiziana, indiana o bizantina, e da quello sbalorditivo fiorire di idiozie e di impotenza che prese il nome di *neo-classicismo*. [...]
Questa è la suprema imbecillità dell'architettura moderna che si ripete per la complicità mercantile delle accademie, domicilii coatti dell'intelligenza, ove si costringono i giovani all'onanistica ricopiatura di modelli classici, invece di spalancare la loro mente alla ricerca dei limiti e alla soluzione del nuovo e imperioso problema: LA CASA E LA CITTA' FUTURISTE. La casa e la città spiritualmente e materialmente nostre, nelle quali il nostro tumulto possa svolgersi senza parere un grottesco anacronismo.
Il problema dell'architettura futurista non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, mosconi, rane; non si tratta di lasciare la facciata a mattone nudo, o di intonacarla, o di rivestirla di pietra, né di determinare differenze formali tra l'edificio nuovo e quello vecchio; ma di creare di sana pianta la casa futurista, di costruirla con ogni risorsa della scienza e della tecnica, appagando signorilmente ogni esigenza del nostro costume e del nostro spirito, calpestando quanto è grottesco, pesante e antitetico con noi (tradizione, stile, estetica, proporzione) determinando nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi, un'architettura che abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico nella nostra sensibilità. Quest'architettura non può essere soggetta a nessuna legge di continuità storica. Deve essere nuova come è nuovo il nostro stato d'animo. [...]
Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente *brutta* nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno

congiunti, per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants* [...]

E PROCLAMO:
1. Che l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati al legno, alla pietra e al mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza;
2. Che l'architettura futurista non è per questo un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione;
3. Che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, e che non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse;
4. Che la decorazione, come qualche cosa di sovrapposto all'architettura, è un assurdo e che *soltanto dall'uso e dalla disposizione originale del materiale greggio o nudo o violentemente colorato dipende il valore decorativo dell'architettura futurista*;
5. Che, come gli antichi trassero l'ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi - materialmente e spiritualmente artificiali - dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del novissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace;
6. L'architettura come arte di disporre le forme degli edifici secondo criteri prestabiliti è finita;
7. Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito;
8. Da un'architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perché i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. *Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città.* Questo costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del *Futurismo*, che già si afferma con le *Parole in libertà*, il *Dinamismo plastico*, la *Musica senza quadratura* e l'*Arte dei rumori*, e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista.

26. G. Balla, F. Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*, 11 marzo 1915

... La valutazione lirica dell'universo, mediante le Parole in libertà di Marinetti, e l'Arte dei Rumori di Russolo, si fondono col dinamismo plastico per dare l'espressione dinamica, simultanea, plastica, rumoristica della vibrazione universale.
Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.
Balla cominciò collo studiare la velocità delle automobili, ne scoprì le leggi e le linee-forze essenziali. Dopo più di 20 quadri sulla medesima ricerca, comprese che il piano unico della tela non permetteva di dare in profondità il volume dinamico della velocità. Balla sentì la necessità di costruire con fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline, ecc., il primo complesso plastico dinamico [...]

LA COSTRUZIONE MATERIALE DEL COMPLESSO PLASTICO

Mezzi necessari: Fili metallici, di cotone, lana, seta, d'ogni spessore, colorati. Vetri colorati, carteveline, celluloidi, reti metalliche, trasparenti d'ogni genere, coloratissimi, tessuti, specchi, làmine metalliche, stagnole colorate, e tutte le sostanze sgargiantissime. Congegni meccanici, elettrotecnici; musicali e rumoristi; liquidi chimicamente luminosi di colorazione variabile; molle; leve; tubi, ecc. [...]

LA SCOPERTA-INVENZIONE SISTEMATICA INFINITA

mediante l'astrattismo complesso costruttivo rumorista, cioè lo stile futurista. Ogni azione che si sviluppa nello spazio, ogni emozione vissuta, sarà per noi intuizione di una scoperta. [...]

IL GIOCATTOLO FUTURISTA

Nei giochi e nei giocattoli, come in tutte le manifestazioni passatiste, non c'è che grottesca imitazione, timidezza, (trenini, carrozzini, pupazzi immobili, caricature cretine d'oggetti domestici), *antiginnastici o monotoni, solamente atti a istupidire e ad avvilire il bambino.*

Per mezzo di complessi plastici noi costruiremo dei giocattoli che abitueranno il bambino:
1. *a ridere apertissimamente* (per effetto di trucchi esageratamente buffi);
2. *all'elasticità massima* (senza ricorrere a lanci di proiettili, frustate, punture improvvise, ecc.);
3. *allo slancio immaginativo* (mediante giocattoli fantastici da vedere con lenti; cassettine da aprirsi di notte, da cui scoppieranno meraviglie pirotecniche, congegni in trasformazione, ecc.);
4. *a tendere infinitamente e ad agilizzare la sensibilità* (nel dominio sconfinato dei rumori, odori, colori, più intensi, più acuti, più eccitanti);
5. *al coraggio fisico, alla lotta e alla* **GUERRA** (mediante giocattoli enormi che agiranno all'aperto, pericolosi, aggressivi).
Il giocattolo futurista sarà utilissimo anche all'adulto, poiché lo manterrà *giovane, agile, festante, disinvolto, pronto a tutto, instancabile, istintivo e intuitivo.*

IL PAESAGGIO ARTIFICIALE

Sviluppando la prima sintesi della velocità dell'automobile, Balla è giunto al primo complesso plastico. Questo ci ha rivelato un paesaggio astratto a coni, piramidi, poliedri, spirali di monti, luci, ombre. Dunque un'analogia profonda esiste fra le linee-forze essenziali della velocità e le linee-forze essenziali d'un paesaggio. Siamo scesi nell'essenza profonda dell'universo, e padroneggiamo gli elementi. Giungeremo così, a costruire

L'ANIMALE METALLICO

Fusione di arte + scienza. Chimica, fisica, pirotecnica continua improvvisa, dell'essere nuovo automaticamente parlante, gridante, danzante. Noi futuristi, Balla e Depero, costruiremo milioni di animali metallici, per la più grande guerra (conflagrazione di tutte le forze creatrici dell'Europa, dell'Asia, dell'Africa e dell'America, che seguirà indubbiamente l'attuale meravigliosa piccola conflagrazione umana)...

27. U. Boccioni, da uno scritto a H. Walden, dalla zona di guerra, prima del 17 agosto 1916

... Da quest'esistenza io uscirò con un disprezzo per tutto ciò che non è arte. Nulla è più terribile dell'arte. Tutto ciò che vedo al presente è un gioco di

fronte a una buona pennellata, a un verso armonioso, a un giusto accordo. Tutto, in confronto a ciò, è una questione di meccanica, di abitudine, di pazienza, di memoria. C'è solo l'arte.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Raccolte bibliografiche:

- E. Falqui, *Bibliografia e Iconografia del Futurismo*, Sansoni Antiquariato, Firenze, 1959
- J.-P. Andreoli-De Villers, *Futurism and the Art, a bibliography 1959-1973*, University of Toronto Press, Toronto and Bufafalo, 1975
- *Contributo a una bibliografia del Futurismo letterario italiano*, a cura di A. Baldazzi, A. Briganti, L. Delli Colli, G. Mariani, Archivio Italiano, Cooperativa Scrittori, Roma, 1977
- C. Salaris, *Bibliografia del Futurismo, 1909-1944*, Biblioteca del Vascello, Roma, 1988

Fonti:

- M. Drudi Gambillo, T. Fiori, *Archivi del Futurismo*, De Luca editore, Roma, I vol. 1958, II vol. 1962
- L. Scrivo, *Sintesi del Futurismo*, ed. Bulzoni, Roma, 1968
- *26 Esposizioni Futuriste (1912-1918)*, a cura di P. Pacini, SPES, Firenze, 1977 (reprint)
- *26 Esposizioni Futuriste 1918-1931 + integrazioni 1913-1914*, a cura di P. Pacini, SPES, Firenze, 1979 (reprint)
- *Manifesti e documenti teorici 1909-1944 del Futurismo*, a cura di L. Caruso, SPES-Salimbeni, Firenze, 1980, 4 volumi (reprint)
- "Lacerba", Mazzotta, Milano, 1970 (reprint)

Testi degli autori futuristi:

- U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, edizioni di "Poesia", Milano, 1914 (poi ripubblicato come *Dinamismo plastico*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, s.d., 1916)

- U. Boccioni, *Opera completa*, a cura di F.T. Marinetti, Campitelli, Foligno, 1927
- U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano, 1971
- U. Boccioni, *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano, 1972
- C. Carrà, *Guerra-pittura*, edizioni di "Poesia", Milano, 1915
- C. Carrà, *La mia vita*, Rizzoli, Milano, 1945
- G. Severini, *Tutta la vita di un pittore*, Garzanti, Milano, 1946 (ripubblicato come *La vita di un pittore*, Edizioni di Comunità, Milano, 1965; Feltrinelli, Milano, 1983)
- A. Soffici, *Cubismo e oltre*, Libreria della "Voce", Firenze, 1913 (ripubblicato l'anno successivo come *Cubismo e Futurismo*, stesse edizioni)
- A. Soffici, *Primi principi di un'estetica futurista*, Vallecchi, Firenze, 1920
- F. Cangiullo, *Le serate futuriste*, ed. Tirrenia, Napoli, s.d. (1930); sec. ed., Ceschina, Milano, 1961
- A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, con regesto e appendice di A. Vigliani Bragaglia, saggi di M. Calvesi, M; Fagiolo, F. Menna, introduzione di G. C. Argan, Einaudi, Torino, 1970 (nuova ed. 1980)

Bibliografia essenziale per Marinetti e gli artisti del gruppo futurista originario:

- F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1968
- *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1973
- G. Lista, *Marinetti*, Seghers, Paris, 1976
- C. Salaris, *Filippo Tommaso Marinetti*, con interventi di M. Calvesi e L. Marinetti, La Nuova Italia, Firenze, 1988
- G. Agnese, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Camunia, Milano, 1990
- F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1983.
- *Giacomo Balla*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, M. Drudi Gambillo, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, aprile 1963

- M. Fagiolo, *Omaggio a Balla - Balla pre-futurista*, Bulzoni, Roma, 1968
- M. Fagiolo, *Omaggio a Balla - Compenetrazioni iridescenti*, Bulzoni, Roma, 1968
- M. Fagiolo, *Omaggio a Balla - Balla: ricostruzione futurista dell'universo*, Bulzoni, Roma, 1968
- G. De Marchis, *Giacomo Balla - L'aura futurista*, Einaudi, Torino, 1977
- G. Lista, *Balla*, Fonte d'Abisso edizioni, Modena, 1982
- G. C. Argan, M. Calvesi, *Boccioni*, De Luca, Roma, 1953
- G. Ballo, *Boccioni*, Il Saggiatore, Milano, 1964
- G. Bruno, *L'opera completa di Boccioni*, presentazione di A. Palazzeschi, "Classici dell'Arte", Rizzoli, Milano, 1969
- *Boccioni a Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Ballo, Milano, Palazzo Reale, 1982, Mazzotta, Milano, 1982
- Z. Birolli, *Umberto Boccioni. Racconto critico*, Einaudi, Torino, 1983
- M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni. L'opera completa*, Electa, Milano, 1983
- *Boccioni a Venezia*, a cura di E. Coen, L. Magagnato, G. Perocco, Verona, Galleria dello Scudo - Museo di Castelvecchio, 1985 (poi Milano, Palazzo di Brera, Sala Napoleonica, 1986), Mazzotta, Milano, 1985
- *Boccioni*, a cura di E. Coen, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art 1989
- *Boccioni 1912 Materia*, catalogo della mostra, con contributi critici di L. Mattioli Rossi, M. Rosci, A. Negri, M. Dalai Emiliani, A. Scotti, L. Capano, Verona, Galleria dello Scudo, edizioni Mazzotta, Milano, 1991 (nuova edizione aggiornata in occasione dell'esposizione presso la Fondazione Mazzotta, Milano, 1995)
- *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, a cura di M. Carrà, Edizioni dell'Annunciata - Edizioni della Conchiglia, Milano, 1967-1968, 3 voll.
- *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico*, presentazione di P. Bigongiari, apparati critici e filologici di M. Carrà, "Classici dell'Arte", Rizzoli, Milano, 1970
- *Carrà*, catalogo della mostra, a cura di M. Carrà, G. A. Dell'Acqua, Milano, Palazzo Reale, 1987, Mazzotta, Milano, 1987
- *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, a cura di A. Monferrini, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1994, Electa, Milano, 1994

- L. Venturi, *Severini*, De Luca, Roma, 1961
- D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milano, 1988
- G. F. Maffina, *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*, Martano, Torino, 1978
- L. Caramel, A. Longatti, *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, Rizzoli, Milano, 1987
- *Antonio Sant'Elia. L'architettura disegnata*, catalogo della mostra, Venezia, Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 1991, Marsilio, Venezia, 1991
- *Ardengo Soffici*, catalogo della mostra, a cura di L. Cavallo, con un saggio di G. Barberi Squarotti, Acqui Terme, Palazzo Liceo Sarracco, 1992 (poi Milano, Palazzo della Permanente, 1992), Mazzotta, Milano, 1992
- *Ardengo Soffici. Arte e storia*, catalogo della mostra, a cura di O. Casazza e L. Cavallo, Rignano sull'Arno, Villa di Petriolo, 1994, Mazzotta, Milano, 1994
- *Ardengo Soffici. Un percorso d'arte*, catalogo della mostra, a cura di L. Cavallo, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1994, Mazzotta, Milano, 1994

Bibliografia generale e cataloghi di mostre sul futurismo:

- Ch. Zervos, a cura di, *Le Futurisme. Un demi-siècle d'art italien*, n. speciale di "Cahiers d'Art", a. XXV, 1950
- *Futurismo. Pittura Metafisica*, Kunsthaus, Zurich, novembre-dicembre 1950
- XXV Biennale di Venezia, 1950 (sezione "I firmatari del primo manifesto futurista")
- *Il Futurismo*, Palazzo Barberini, Roma, 1959
- XXX Biennale di Venezia, 1960 (sezione "Mostra storica del futurismo")
- G. Ballo, *Preistoria del Futurismo*, Maestri, Milano, 1960
- *Futurism*, a cura di J. Taylor, New York, The Museum of Modern Art, 1961
- R. Carrieri, *Il Futurismo*, ed. del Milione, Milano, 1961
- R. Trillo Clough, *Futurism*, Philosophical Library, New York, 1961 (sec. ed. Greenwood Press, New York, 1969)
- P. Bergman, *"Modernolatria" et "Simultaneità"*, Svenska Bokförlaget, Bonniers, 1962

- J. Pierre, *Le Futurisme et le Dadaisme*, Rencontre, Lausanne, 1965 (ed. ital. *Il Futurismo e il Dadaismo*, Il Saggiatore, Milano, 1967)
- M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Lerici, Roma, 1966 (Laterza, Roma-Bari, 1984)
- M. Calvesi, *Dinamismo e simultaneità nella poetica futurista*, in AA. VV., *L'Arte Moderna*, F.lli Fabbri, Milano, 1967 (nuova edizione 1975), vol. V
- M. W. Martin, *Futurist Art and Theory 1909-1915*, Clarendon Press, Oxford, 1968
- M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Edizioni di "Bianco e Nero", Roma, 1968
- E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, ed. Celebes, Trapani, 1969
- M. Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Lerici, Roma, 1969
- U. Apollonio, *Futurismo*, Mazzotta, Milano, 1970
- M. Verdone, *Che cos'è il Futurismo*, ed. Ubaldini, Roma, 1970
- A.M. Damigella, *Il futurismo. Storia e analisi (1901-1916)*, ITES, Catania, 1971
- *Futurism 1909-1919*, mostra itinerante (Newcastle - Edinburgh - London), 1972-1973
- *Le Futurisme 1909-1916*, a cura di J. Leymarie, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1973
- G. Lista, *Futurisme. Manifestes - proclamations - documents*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973
- G.B. Nazzaro, *Introduzione al Futurismo*, ed. Guida, Napoli, 1973
- G. Lista, *Futurisme*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973
- *Tavole parolibere futuriste*, a cura di L. Caruso, S. M. Martini, Liguori, Napoli, 1974 e 1977 (2 voll.)
- E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, *Arte e Fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano, 1974
- *Les Futurismes*, numero monografico di "Europe", Paris, n. 551, marzo 1975 (con contributi di vari autori)
- *Futurismo*, Mostra didattica, , a cura di E. Crispolti, Accademia Nazionale di San Luca, Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, dicembre 1976
- *Il futurismo italiano*, a cura di I. Gherarducci, Editori Riuniti, Roma, 1976
- C. Tisdall, A. Bozzolla, *Futurism*, Thames and Hudson, London, 1977 (ed. ital. *Futurismo*, Rusconi, Milano, 1988)

- M. Pinottini, *L'estetica futurista*, Bulzoni, Roma, 1979
- *Ricostruzione futurista dell'universo*, a cura di E. Crispolti, Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980
- G. Lista, *Futurismo e fotografia*, Multhipla, Milano, 1980
- E. Godoli, *Il Futurismo*, "Guide all'architettura moderna", Laterza, Bari, 1983
- F. Roche-Pézard, *L'aventure futuriste 1909-1916*, Ecole française de Rome, Paris-Roma, 1983
- *Futurismo a Firenze 1910-1920*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 1984, Sansoni, Firenze, 1984
- C. Salaris, *Storia del futurismo*, Editori Riuniti, Roma, 1985
- *Futurismo & Futurismi*, Palazzo Grassi, Venezia, maggio-ottobre 1986, Bompiani, Milano, 1986
- E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari, 1986
- G. Lista, *Il futurismo*, Jaca Book, Milano, 1986
- A. D'Elia, *L'universo futurista. Una mappa: dal quadro alla cravatta*, Dedalo, Bari, 1988
- G. Lista, *Les Futuristes*, Henri Veyrier, Paris, 1988
- *Casa Balla e il Futurismo a Roma*, a cura di E. Crispolti, Villa Medici, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1989
- *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, catalogo della mostra, a cura di P. Hulten, G. Celant, Venezia, Palazzo Grassi, 1989, Bompiani, Milano, 1989
- *I futuristi*, a cura di F. Grisi, Newton Compton, Roma, 1989
- *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, 1990 (cfr. per la bibliografia sull'argomento)
- *La pittura in Italia. Il Novecento/1*, a cura di C. Pirovano, Electa, Milano, 1992, t. I e t. II
- C. Pirovano, *Scultura italiana del Novecento*, Electa, Milano, 1992

TAVOLE

Copyrighted material

Copyrighted material

Georges Seurat, *Un dimanche à la grande Jatte*, 1884-1886.
The Art Institute of Chicago

Gaetano Previati, *Maternità*, 1890-1891
Novara, Banca Popolare di Novara

Giovanni Segantini *Le due madri,* 1889
Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna

Giovanni Segantini, *Cavallo al galoppo,* 1886-1888
Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna

Gaetano Previati, *L'Eroica,* 1907
Collezione privata

Angelo Morbelli, *La Stazione Centrale di Milano,* 1889
Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna

Giuseppe Pellizza da Volpedo,
L'Automobile al passo del Penice, 1904
Collezione privata

Duilio Cambellotti, *La falsa civiltà,* 1905-1908
Collezione privata

Giacomo Balla, *Il lavoro,* 1907
Collezione privata

Giacomo Balla, *La giornata dell'operaio,* 1904
Collezione privata

Umberto Boccioni, *Ritratto di Sophie Popoff,* 1906
Collezione privata

Umberto Boccioni, *Beata Solitudo-Sola Beatitudo,* 1908
Collezione privata

Umberto Boccioni, *Autoritratto*, 1908
Milano, Pinacoteca di Brera

Gino Severini, *Primavera a Montmartre*, 1908
Collezione privata

Carlo Carrà, *Piazza del Duomo*, 1909-1910
Collezione privata

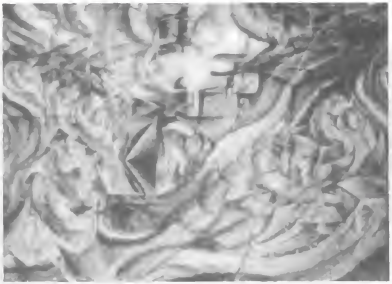
Luigi Russolo, *I lampi*, 1909-1910
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Filippo Tommaso Marinetti *in automobile,* c. 1908

Umberto Boccioni, *La città che sale,* 1910-1911
New York , The Museum of Modern Art

Carlo Carrà, *I funerali dell'anarchico Galli,* 1910-1911
New York . The Museum of Modern Art

Giacomo Balla, *Lampada ad arco,* 1909-1910
New York , The Museum of Modern Art



Umberto Boccioni, *Stati d'animo, Gli addii - Quelli che vanno - Quelli che restano,* 1911
New York , The Museum of Modern Art

Umberto Boccioni, *Visioni Simultanee,* 1911
Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum

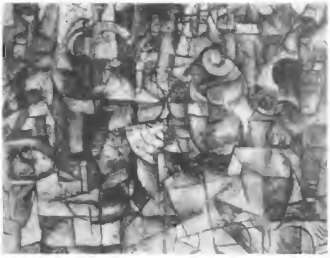
Umberto Boccioni, *Materia,* 1912
Collezione privata

Umberto Boccioni, *Elasticità,* 1912
Milano, Civico Museo d'Arte Compemporanea
(collezione Jucker)

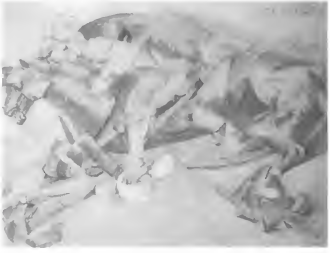
Umberto Boccioni, *Dinamismo di un corpo umano,* 1913
Milano, Civico Museo d'Arte Compemporanea

Umberto Boccioni, *Forme uniche di continuità nell spazio,* 1912-1913
San Paolo, Museo d'Arte Contemporanea Università di San Paolo

Carlo Carrà, *Ciò che mi ha detto il tram,* 1910-1911
Francoforte, Städtisches Galerie



Carlo Carrà, *Ritmi di oggetti,* 1911
Milano, Pinacoteca di Brera (donazione Jesi)



Carlo Carrà, *Cavallo e cavaliere,* 1913
Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea
(collezione Jucker)

Carlo Carrà, *Manifestazione interventista,* 1914
Collezione privata

Luigi Russolo, *La rivolta,* 1911
L'Aja, Haags Geementemuseum

Luigi Russolo, *Velocità d'automobile,* 1912-1913
Parigi, Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou

Luigi Russolo, *La musica,* 1911
Collezione privata

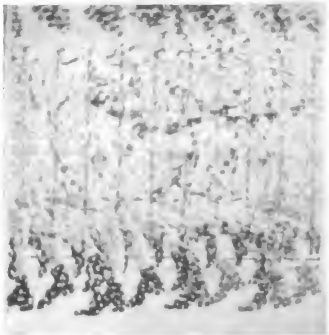
Luigi Russolo e **Ugo Piatti** con gli Intonarumori
in casa Russolo a Milano, 1915

Gino Severini, *Boulevard,* 1911
Collezione privata

Gino Severini, *Dinamismo di una danzatrice,* 1912
Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea
(collezione Jucker)

Gino Severini, *Geroglifico dinamico del Bal Tabarin,*
1912-1913
New York, The museum of Modern Art

Gino Severini, *Ballerina=Mare,* 1913-1914
Collezione privata



Giacomo Balla, *Ragazza che corre sul balcone,* 1912
Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna

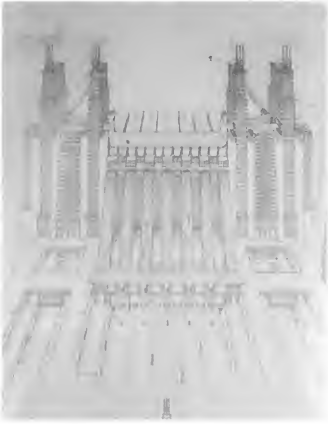
Giacomo Balla, *Velocità astratta,* 1913
Collezione privata

Giacomo Balla, *Mercurio che passa davanti al sole,* 1914
Collezione privata

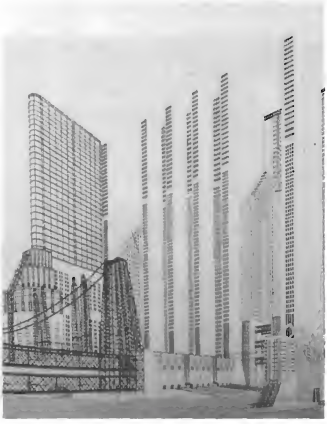
Giacomo Balla, *Sbandieramento + folla,* 1915
Collezione privata

Antonio Sant'Elia, *Centrale Elettrica,* 1914
Collezione privata

Antonio Sant'Elia, *La città nuova,* studio, 1914
Collezione privata



Antonio Sant'Elia, *Stazione d'aeroplani e treni ferroviari con funicolari e ascensori, su tre piani stradali,* 1914
Como, Musei Civici



Mario Chiattone, *Costruzioni per una metropoli moderna,* 1914
Pisa, Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università

Ardengo Soffici, *Sintesi di paesaggio autunnale,* 1913
Collezione privata

Gino Severini, *Treno dei feriti,* 1915
Amsterdam, Stedelijk Museum

Mario Sironi, *Il camion,* 1915
Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea
(collezione Jucker)

Umberto Boccioni, *Ritratto del Maestro Ferruccio Busoni,* 1916
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

EBOOK

Pubblicazioni
dell'I.S.U. Università Cattolica
Reprint digitale 2005